

Scrittura, Filologia e Varianti Digitali

Writing, Philology, and Digital Variants

Domenico Fiormonte

Ph.D. University of Edinburgh, 2002



I declare that this thesis is entirely my own work and that it has not been submitted for any other degree or professional qualification.

Abstract of Thesis

Domenico Fiormonte

Title: *Scrittura, Filologia e Varianti Digitali*

This thesis is interdisciplinary in its methodology, sources and final delivery. The first two parts set out the theoretical background, exploring the relationships between technology and literary artefacts. In chapter 1 ("Themes and paradigms of the technological revolution"), I discuss the theoretical underpinnings of the various schools of writing science, drawing on a critical selection of sources from anthropology, communication theory, linguistics, psychology, and history of writing. My aim here is to criticize dualistic accounts of technology, often based on the assumption that each era produces a new revolution of communication. These approaches are wrong insofar they spread and popularize dichotomies such as 'Visual' vs. 'oral', 'orality' vs. 'writing', and, today, 'book' vs. 'computer'. But a closer look at the history of technology suggests that the impact of each system of media (rather than the single medium), including computer technology, depends on a series of overlapping factors, and should be analysed and evaluated in its own context, avoiding generalizations and all-embracing theories. In chapter 2 ("Brief history of electronic writing"), writing methodologies and techniques are analysed through an extensive review of authors' reflections, opinions, and original interviews. This material, which constitutes the first nucleus of my research, provides an historical overview of the impact of word-processing on major contemporary Italian writers, and lays the background for the practical experiments developed in Part III.

If writing processes and writing supports are the main focus of Part I, in Part II the text is analysed from the point of view of textual criticism and composition studies. Working from different perspectives, scholars such as G. Contini and G. R. Cardona have unfolded the cognitive and epistemological relevance of writers' artefacts: variant texts, writing sketches, autographs, and brouillons d'écriture. The different stages of writing can help us to reconstruct the original path that leads an author to a final text. Cognitive processes of the kind analysed in current research literature are naturally exhibited in the sequence of material produced by writers in their work.

Finally, the third part describes the history, methodology and content of the online digital archive developed by Edinburgh University Italian Department. In 1996 I started to digitise authors' original documents, and gradually made them available through the Web. At present the web site (www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants), which is regularly enriched and updated, holds original texts and multimedia documents by and on V. Cerami, F. Sanvitale, R. Vacca, Á. G. Galiano, F. Solano, and F. Savater. The research programme of DV consists of four points, which have been carried out in parallel: Four apparently diverse, but actually inter-related and mutually supporting strands shape the research programme of DV, whose aim was as follows: a) to create an experimental literary hypermedia archive accessible to everyone via the Internet; b) to investigate the methodological possibilities of the Web for producing critical editions of modern and contemporary authors; c) to collect, analyse and publish information on the writing process, with special but not exclusive relevance to digital presentation; d) to take advantage of these materials in teaching Italian as a second language. While building resources (a), and conducting research on (b) and (c), as showed in Part I and II, raised questions worthy of further examination, the teaching side was immediately exploited, experimentally, in the Italian Department. In 1997 we organised an introductory course in textual analysis using some of the variants, requiring the students to use the resources available online. In practical terms the results were encouraging, demonstrably showing that non-native speakers can acquire insight into language production from participating digitally in the creative process. I therefore argue that Web teaching environments, especially if reinforced with appropriate computer-training sessions for students, can open new practical and theoretical scenarios in the field of second language writing acquisition.

Indice

INTRODUZIONE.....	1
1. CONTENUTO E STRUTTURA DELLA TESI.....	3
1.1 Strumenti e materiali online.....	7
1.2 Metodologia e obiettivi.....	8
PARTE I. TESTO, SCRITTURA, TECNOLOGIA.....	10
1. TEMI E PARADIGMI DELLA RIVOLUZIONE TECNOLOGICA.....	10
1.1 Tecnica e comunicazione: fra Innis e Leroi-Gourhan.....	11
1.1.1 <i>Il determinismo e il ruolo dei media</i>	16
1.1.2 <i>La Great Divide Theory: Hegel, McLuhan e il computer</i>	20
1.2 La scrittura alfabetica: la prima rivoluzione della comunicazione.....	25
1.2.1 <i>La scuola di Toronto e suoi epigoni</i>	25
1.2.2 <i>Moneta, contabilità, scrittura</i>	30
1.2.3 <i>L'eredità della GDT in filosofia: scrittura e volontà di potenza</i>	32
1.2.4 <i>Le GDTs storico-letterarie</i>	34
1.3 La seconda rivoluzione.....	37
1.3.1 <i>L'Autore, il copyright e la merce</i>	41
1.4 Verso la terza rivoluzione?.....	47
2. BREVE STORIA DELLA SCRITTURA ELETTRONICA	48
2.1 La sfida ai “limiti del linguaggio”.....	56
2.2 Prima tappa. La turbomacchina degli anni Ottanta.....	59
2.2.1 <i>“Pelle degli eroi” e ancilla dei nuovi media</i>	59
2.2.2 <i>Verso gli anni Novanta. Pragmatici, scettici e disertori</i>	64
2.2.3 <i>Excerpta d'autore: il computer nel computer</i>	69
2.3 Seconda e terza tappa. Libro computerizzato e letteratura digitale “molle”.....	74
2.4 Quarta tappa. Iper testi, multimedialità, reti.....	79
2.4.1 <i>Che cosa è un ipertesto? Definizioni, mitologia, storia</i>	79
2.4.2 <i>Interattività, interpretazione, oblio</i>	82
2.4.3 <i>La koiné (o Web?) universale</i>	88
2.4.4 <i>A Platone piace l'ipertesto? Apertura e democraticità</i>	91
2.4.5 <i>Iper testi: pars construens</i>	96
2.4.5.1 <i>Connessioni, collisioni e sinestesie: L'Hyperzavattini</i>	98
2.4.5.2 <i>Una teoria della forma ipermediale: nella Cina di Wang Fuzhi</i>	100
3. DALLE SCRITTURE ONLINE ALLA WEB USABILITY.....	104
3.1 La posta elettronica: creolizzazione e vincoli tecnologici.....	106
3.1.1 <i>La Netiquette</i>	111

3.1.2 Per una tipologia (post)testuale	114
3.2 Retorica o usabilità del Web?.....	118
3.2.1 Web content design, ovvero ars scribendi in araneo.....	122
3.3 Scritture collettive e interattività	130
3.3.1 MUD e chat	131
3.3.2 Tra cyberdrama e letteratura ergodica.....	141
4. POSTILLA ALLA PARTE PRIMA.....	148
4.1 Cyborghesi.....	148
4.2 Nanoletterature.....	149
4.3 ‘Connessioni profonde’ e ‘strumenti neutri’.....	152
PARTE II. IL DOCUMENTO IMMATERIALE	159
1. TESTO DIGITALE E CODIFICA.....	161
1.1 Dati e conoscenza.....	162
1.2 La codifica, un atto interpretativo.....	163
2. PHILECTRE, ECDOMATICA, O POSTFILOLOGIA?	170
2.1 Gli “accidenti del mezzo”.....	176
2.2 Verso una critica testuale dinamica	181
3. PSICOLOGIA DELLA COMPOSIZIONE E VARIANTI.....	192
PARTE III. VARIANTI DIGITALI	197
1. CHE COS’È VARIANTI DIGITALI?	197
1.1 La variante come “artefatto cognitivo”.....	198
1.2 VD e l’apprendimento della scrittura come L2.....	199
1.3 L’eredità della filologia d’autore e la questione tecnologica.....	202
1.4 Lo sviluppo del sito.....	207
1.4.1 La prima fase (1996-1999)	207
1.4.2 La seconda fase (1999-2001)	211
1.5 Flessibilità e limiti di VD.....	215
2. VARIANTI DIGITALI E SECOND LANGUAGE WRITING.....	217
2.1 Il processo di scrittura.....	217
2.1.1 Modelli vecchi e nuovi.....	218
2.1.2 L1 e L2: oltre i modelli?	223
2.2 L’esperimento online.....	225
2.2.1 Obiettivi specifici in SLW	226
2.2.2 Procedure	227
2.2.3 L’analisi linguistica	227
2.2.4 Stile e tecniche di narrazione	228
2.2.5 L’edizione di una nuova variante	229
2.2.6 Il computer e la scrittura	229

2.2.7 <i>Esperimenti in corso: 666 o il romanzo circolare</i>	230
2.2.7.1 Obiettivi dell'esperimento	231
2.3 Esperimenti in cantiere. Il processo di scrittura: tre autori italiani a confronto	232
2.3.1 <i>Prerequisiti e materiali</i>	232
2.3.2 <i>Obiettivi e organizzazione del corso</i>	233
2.3.3 <i>Calendario</i>	234
3. RIEPILOGO	236
CONCLUSIONI	238
1. LA CONVERGENZA FRA FILOLOGIA, SCIENZE COGNITIVE E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE.....	238
1.1 Computer, dialogicità, processo: una svolta epistemologica?.....	239
1.2 Lo studio della post-testualità digitale.....	242
2. PER UN NUOVO CURRICULUM DEGLI STUDI UMANISTICI.....	245
APPENDICE	250
1. I QUESTIONARI COMPILATI DAGLI STUDENTI.....	250
1.1 Gruppo 1.....	250
1.2 Gruppo 2.....	261
1.3 Gruppo 3.....	269
1.4 Gruppo 4.....	279
1.5 Gruppo 5.....	285
BIBLIOGRAFIA	295

Introduzione

Thomas Mann, raccontando gli ultimi attimi della vita di Goethe, ricorda che il poeta morì tracciando nell'aria i segni della scrittura: "Goethe", commenta Mann, "moriva scrivendo [...] esercitava questa attività per cui il corporeo si scioglie e si fa spirito, e i prodotti dello spirito si consolidano, e restano" (Mann 1988: xiii). Questa immagine dello spirito che "si consolida" sulla carta non è solo una bella metafora uscita dalla penna di un grande scrittore del Novecento, ma racchiude il senso di un'epoca. A quest'epoca che si chiude, e alla nuova che si apre, è dedicato questo lavoro.

L'universo scrittorio di Mann (come quello di Goethe e oltre) è quello del manoscritto e della stampa: l'epoca dell' "edizione critica", intesa come testimonianza *ultima* di un autore, testo consegnato alla storia per essere letto, glossato e interpretato. Con l'avvento del computer (dalla videoscrittura a Internet), questo impianto di trasmissione e di produzione del testo viene messo in discussione. Molti studiosi, provenienti da diverse (e qualche volta opposte) scuole scientifiche in questi anni hanno parlato di un "assetto epistemico" nuovo (Mordenti 1992: 241) fondato sulla rottura dei concetti di linearità e gerarchia, paragonando la rivoluzione informatica a quella della stampa, la "Galassia chip" a quella Gutenberg. Altri, sfruttando il parallelismo offerto dalla "Great Divide Theory", si sono spinti più in là paragonando la svolta digitale all'apparizione della scrittura alfabetica. Pierre Lévy ha ipotizzato che la virtualizzazione del testo porti a una evoluzione in senso iconico dei sistemi di scrittura, qualcosa che il filosofo definisce "ideografia dinamica":

Dal momento che la scrittura alfabetica oggi in uso è nata in funzione di un supporto statico è legittimo domandarsi se la comparsa di un supporto dinamico non possa suscitare l'invenzione di nuovi sistemi di scrittura che sfruttino appieno le nuove potenzialità [del digitale]. (Lévy 1997: 40).¹

L'ipotesi di Lévy è meno fantascientifica di quel che si possa immaginare: negli ultimi dieci anni le scienze cognitive si sono mosse in questa direzione, elaborando modelli di rappresentazione della conoscenza che integrano diversi codici espressivi (suono, immagini, testo).² Di questi modelli esistono da tempo delle applicazioni pratiche (Tonfoni 1994^b) e d'altronde su Web stiamo assistendo alla nascita di nuovi tipi di comunicazione scritta (Wysocki 1998, Bauman 1999, Troffer 2000, Codina / Polo 2001).

Ma per tornare all'immagine d'apertura, lo spazio elettronico ha reso definitivamente "virtuale", desacralizzandolo, quel prodotto dello spirito di cui parla Mann (anche Paul Zumthor, con un'altra splendida immagine, afferma che la scrittura in origine "attinge all'ordine dell'indistruttibile" [Zumthor 1991: 30]).³ I confini del testo definitivo (e delle gerarchie, di ogni forma e peso, che da esso derivano) si erodono, perché passibili di continue, infinite modificazioni. Anche quando decidiamo di stamparlo il testo elettronico è e rimane una fonte in movimento. Il supporto diventa uno dei tanti effimeri "passaggi" o "consolidamenti" che quel testo

¹ Sulle potenzialità delle scritture non alfabetiche, come il cinese, e il loro radicamento nella tradizione "visiva" cfr. Lindqvist 1991. Il "vantaggio" (Humboldt 1991) o addirittura la professata "superiorità" (cfr. *ultra*) dei sistemi alfabetici (e dunque delle culture che essi trasmettono) potrebbe ridursi, se non tramutarsi in uno svantaggio, grazie all'avvento di sistemi di rappresentazione più complessi favoriti dalle tecnologie digitali. Più avanti tornerò sull'argomento, ma intanto domandiamoci quanto si tratti di *innovazione* e quanto invece di un *ritorno* ad una iconicità originaria della scrittura.

² Un "nuovo equilibrio semiotico" scrittura-immagine (Tonfoni 1992: 324); questo concetto sembra rafforzato da ricerche ed esperimenti in campo neuroscientifico, dove assistiamo a un avanzamento delle posizioni che assegnano alle immagini un ruolo determinante nelle rappresentazioni mentali delle conoscenze (Kosslyn 1989, 1996).

³ "Più manifestamente del linguaggio, il fatto grafico procede dall'intelletto creatore; isola e 'marca'; fa non più esistere, ma essere; la colonna incisa preserva da ogni asservimento al tempo il disegno che porta e il proposito. [...] Il linguaggio appartiene all'uomo; la scrittura in origine celebra gli eroi e fissa le formule dei maghi." (Zumthor 1991: 30.)

subirà nel corso della sua esistenza. Il mare di Internet è come il fiume di Eraclito: *impossibile immergersi due volte*. Coerente con questo flusso eracliteo, la scrittura come vedremo tende a identificarsi sempre di più con un processo, con un'*attività* piuttosto che con *un* testo.

Nonostante queste premesse e nonostante si affermi da più parti che una “seconda rivoluzione” o “terza fase” della cultura sia in atto, queste pagine vogliono essere un tentativo di decelerazione critica⁴ sulle nuove tecnologie di produzione, rappresentazione e fruizione del testo. Non bisogna illudersi d'altronde: il popolo degli scriventi è e sarà ancora per lungo tempo immerso nella *prima* rivoluzione, quella del libro. Non solo questa rivoluzione è ancora in gran parte incompiuta (cfr. Conclusioni, § 2), ma la nostra informazione, formazione e istruzione passano in gran parte ancora attraverso canali irrimediabilmente gutenberghiani. E le tecnologie, passate e presenti, sono sì determinanti, ma sono anche il risultato di diverse forze in gioco: esse rappresentano delle *scelte*, non un destino.

1. **Contenuto e struttura della tesi**

Come scrive Maria Corti all'inizio del suo *Principi della comunicazione letteraria* (Corti 1997⁶: 7), “nessun oggetto di ricerca è evidente in partenza, ma lo diviene man mano che si passa a diversi piani di indagine”. Questa frase è il miglior esergo per un lavoro che si è sviluppato nel corso degli anni sotto l'impulso di varie direttrici: l'incontro fra letteratura e tecnologia, la scoperta dei *communication studies*, l'apporto delle scienze cognitive allo studio della testualità. Queste direzioni di ricerca si svolgono lungo le tre parti che costituiscono la tesi. Le prime due delineano i fondamenti storico-

⁴ Ma non *terrifica*: “Numerosi intellettuali contemporanei, fieri del loro ruolo ‘critico’, credono di servire una causa onorevole diffondendo smarrimento e paura riguardo al tipo di civiltà che sta emergendo.” (Lévy si riferisce naturalmente ancora alla “virtualizzazione” digitale [Lévy 1997: 139])

teorici, la terza descrive la fase applicativa della tesi, cioè la progettazione e l'implementazione del sito Web e degli strumenti che sono parte integrante del lavoro: *Varianti Digitali* (VD).

Sarebbe stato forse più prudente (ma non più saggio, credo) limitare il campo di indagine a uno o due aspetti – per es. il rapporto fra supporti e creazione artistica. Ma ho pensato valesse la pena di esporre il fianco alle critiche piuttosto che “dissimulare onestamente” l'evidenza dei legami e delle connessioni fra discipline e autori, forse distanti nel tempo e nella metodologia, ma non nel percorso di ricerca e nelle scoperte conseguenti.

Tornando dunque alla frase della Corti, se all'inizio lo scopo era indagare i rapporti fra scrittura letteraria e computer, passando all'implementazione pratica si è imposto alla mia attenzione il ruolo che gli strumenti svolgono nello sviluppo cognitivo dell'uomo (Parte I, cap. 1). Le opere qui prese in considerazione parlano del modo in cui la scrittura è stata analizzata in campo storico, antropologico, filosofico. Il criterio di scelta non è necessariamente rappresentativo delle forze in campo, ma piuttosto dei legami fra queste e i lavori utilizzati nei capitoli successivi (specialmente nella Parte III). Dopo questo capitolo introduttivo, passo al tema centrale: la scrittura elettronica. Il capitolo 2 inquadra il dibattito sulla scrittura elettronica fra anni Ottanta e Novanta mostrando le reazioni (e le evoluzioni) del ceto intellettuale italiano di fronte all'introduzione dell'informatica. Questa lunga rassegna di opinioni, interviste e testi di autori costituisce il nucleo delle ricerche che hanno preparato il terreno all'ideazione del sito (Parte III). Vengono poi discussi i principali apporti teorici in campo critico-letterario (*Hypertext Theory*, ecc.), stabilendo un minimo di genealogia e indicando le questioni che rimangono tuttora aperte. Nonostante lo scetticismo nei confronti dei profeti della “libertà” e “apertura” (pedagogica, letteraria e persino socio-politica) dell'ipertesto, il capitolo si conclude con un invito a non sottovalutare le possibilità espressive dei nuovi strumenti. Infine, il terzo e ultimo capitolo è dedicato all'analisi,

attraverso modelli ed esempi, delle più diffuse e attuali tipologie della testualità digitale, dalle *chat* ai MUD, dal *cyberdrama* alla *Web usability*. Come vedremo il presente della scrittura elettronica mostra in pieno i suoi legami con i generi della comunicazione tradizionale (libri, giornali, TV) e, nonostante le potenzialità degli strumenti, fatica a liberarsi dall'ipoteca testo-centrica, sia dal punto di vista pratico che teorico. La Parte I si conclude con una postilla che ha lo scopo di riannodare qualche filo e, soprattutto, stabilire un'agile "testa di ponte" con gli argomenti della Parte II e III.

Alcune lacune nei primi tre capitoli appena presentati si spiegano col fatto che molte questioni vengono affrontate nella Parte II. Viste le numerose contiguità, una sovrapposizione tra le due era d'altronde inevitabile. Le aree che si sovrappongono sono quelle che toccano il rapporto fra strumenti e forme espressive, ad esempio la teoria del testo digitale e lo statuto dell'autore, argomenti che nella seconda parte analizzo dal punto di vista critico-filologico e nella prima dal punto di vista della produzione. Ove tale divisione esistesse sarebbe fondata sui binomi *processi/prodotti*, *scrittura/testo*, con tutti i limiti – epistemologici, innanzitutto – che una questa cesura comporta.

Se dai materiali della prima parte è scaturito il progetto del sito, per la seconda si può dire quasi il contrario. Ovvero le questioni che vi si discutono vengono (in parte) sollevate e provocate dalla costruzione del sito stesso. Intendo dire che certe questioni sono diventate più evidenti nel momento in cui i principi sono stati messi all'opera: la rappresentazione del testo (la codifica), la strutturazione dell'informazione in ambiente digitale, la retorica del web, ecc., sono temi che è difficile affrontare senza un'esperienza diretta. Questa esperienza non può fare a meno di uno *studio* altrettanto serio e approfondito di quello che di solito dedichiamo alla metodologia e ai 'contenuti' (o a ciò che reputiamo i contenuti) della nostra specifica disciplina. Ignorare l'informatica, o peggio considerarla una *tecnica*, sarebbe un errore tanto più paradossale se compiuto dalla filologia, che venne definita da Benedetto Croce "disciplina ausiliaria"

(Antonelli 1981: 164) o strumento, nel migliore dei casi, da tenere a portata di mano nella ‘cassetta degli attrezzi’ del critico. La sottovalutazione del ruolo *knowledge-shaping* della tecnologia si configurerebbe dunque come l’ennesima vendetta dell’idealismo crociano.⁵

Solo dallo studio *tecnico* delle applicazioni informatiche e telematiche possono scaturire soluzioni innovative in grado di sfidare le concezioni tradizionali. Qualsiasi discussione sulla futura architettura del Web (Berners-Lee / Hendler / Lassila 2001), per esempio (e si tratta di un dibattito in corso, che dovrebbe vedere gli umanisti in prima fila) non può prescindere da una conoscenza del suo funzionamento. Comprendere i principi sui quali sono stati costruiti gli strumenti è l’unico modo per metterli in discussione – e l’informatica non fa eccezione.

Oltre a riprendere questi temi, la seconda parte costituisce un approfondimento teorico che lega insieme filologia, testualità elettronica e processo di scrittura. Si eleva insomma la seconda arcata sui cui poggia *Varianti Digitali*: la reciproca fecondazione fra critica delle varianti/*genèse du texte* e la psicologia della composizione. Se (come vedremo) il processo di scrittura tende a sostituirsi al testo, anche l’apprendimento della scrittura dovrà passare per altri strumenti e altre tecniche. È questo l’argomento della Parte III.

Qui, dopo una breve introduzione, descrivo nei dettagli la progettazione e implementazione del sito VD, i suoi contenuti, le sue funzioni e le ipotesi teoriche che sono scaturite dal lavoro. Il sito infatti è il banco di prova sul quale è stata testata la potenzialità didattica della fusione fra approccio variantistico, didattica del processo di scrittura e metodologie informatiche. Vengono presentati i risultati del corso sperimentale basato sui materiali e gli strumenti di VD realizzato con la classe *advanced* del primo anno (a.a. 1997-98).

⁵ Oggi sarebbe difficile (ma a dire la verità lo era anche ieri, Padre Busa *docendo*) descrivere la situazione della filologia elettronica in questi termini: “Per quanto riguarda

Propongo poi una griglia per esperimenti futuri e un abbozzo di programma per un corso a distanza di analisi testuale, basato sulle funzionalità, nel frattempo accresciute, del sito. Come avviene spesso nel corso di una ricerca, gli obiettivi di VD subiscono attraverso il tempo una serie di aggiustamenti, non finendo mai di porre questioni tanto di natura pratica quanto teorica.

Infine le Appendici: nella prima (A) riporto integralmente i questionari compilati dagli studenti del corso Italian 1 1997-98 (materiale che si presta a una serie di valutazioni e considerazioni, sviluppate nella Parte III) e nella seconda (B) le interviste con gli autori e scrittori archiviati in VD.

1.1 Strumenti e materiali online

La ricerca che ha portato alla realizzazione del sito e alla stesura di questo lavoro è stata condotta nel quadriennio 1996-2000. Anche se alcuni materiali risalgono al 1994 (Fiormonte 1995) e altri sono stati raccolti in Spagna nella primavera 1996, grazie a una borsa di studio del Ministerio de Asuntos Exteriores (Fiormonte 1996b), gran parte dell'elaborazione è stata compiuta durante il periodo prescritto di studi per il PhD. Tuttavia non nascondo che sito e tesi continuano il percorso iniziato nel 1994 con la mia tesi di laurea – un cammino che è ben lungi dall'essere concluso.

Il lavoro nel complesso ha attinto a fonti dirette di tre tipi: letteratura critica, interviste sul campo, esperimenti didattici sui testi. Questi ultimi, in formato sia cartaceo che elettronico, formano l'archivio di VD, tuttora in fase di allestimento. L'archivio per ora ospita materiali di otto autori: circa quaranta testi (soprattutto racconti o brevi saggi) in formato integrale più un numero di varianti diverso per ciascun documento. I testi in variante costituiscono la fonte degli esperimenti filologici e didattici, ma trattandosi di un *corpus* multimediale non vanno trascurati le interviste audio, le immagini dei manoscritti, gli

infine l'uso del computer in critica del testo [...] sembra poco realistico, almeno per

esercizi interattivi (prodotti *ad hoc*), il motore di ricerca e i documenti accessori, come bio-bibliografie, saggi di commento, ecc. L'intero sito (versione 1996-2000), a parte il motore di ricerca, è stato interamente progettato e realizzato da me. Durante il quadriennio sono state ricavate varie pubblicazioni sia dall'analisi del materiale didattico che dall'approfondimento teorico. Parti di queste pubblicazioni (cfr. Fiormonte / Babini 1998 e Fiormonte / Babini / Selvaggini 1999) sono state riprese e aggiornate per la stesura delle prime due parti. Dove ciò è avvenuto ho inserito nel testo gli opportuni rimandi.

1.2 Metodologia e obiettivi

Questa tesi adotta programmaticamente una metodologia interdisciplinare. Sui rischi di una tale scelta ho già detto. Pur essendo impossibile dominare una letteratura critica che interseca storia della tecnologia, critica letteraria, antropologia, linguistica, scienze cognitive, ecc., è sull'esame di opere provenienti da queste aree che si basano i primi capitoli della Parte I. Nelle Parti II e III l'informatica costituisce il terreno di una doppia verifica: di alcune ipotesi contenute nei primi capitoli (ad esempio le possibilità di una filologia elettronica) e dei limiti e potenzialità degli strumenti tecnici stessi. L'applicazione e lo studio di soluzioni tecnologiche appropriate infatti a loro volta generano nuove riflessioni che vanno ad alimentare la discussione teorica – e l'applicazione non è disgiunta da riflessioni sullo statuto teorico che le informa.

Metodologia e obiettivi come sempre sono strettamente collegati: l'obiettivo principale della tesi è infatti mostrare come il computer imponga un cambio di paradigma epistemologico e spinga al confronto e qualche volta all'*assimilazione* delle metodologie e degli statuti disciplinari. Questo cambio di paradigma non è tuttavia un evento traumatico o *ex nihilo*, ma si delinea all'interno delle stesse

adesso, pensare a qualcosa di diverso da un uso strumentale" (Stussi 1985: 234).

discipline linguistiche, critico-testuali e filologiche come un *distanziamento dialettico* dal passato (e non un *superamento*, in omaggio all'ennesima teoria progressista).

Poiché non si dà filologia (né in generale scienza del testo) senza una teoria ermeneutica, è ovvio che sottesa all'idea di filologia elettronica che espongo in questa tesi vi sia una concezione specifica del movimento testuale, attinta da e elaborata attraverso fonti eterogenee. Il mio intento sarà quello di mostrare che tale concezione, pur imponendo una *rifondazione* della disciplina, non è distruttiva per la filologia (intesa come scienza editoriale) né per la critica del testo (intesa come scienza ermeneutica).

Qui e lì, tuttavia, non potrà sfuggire a chi legge la mia simpatia per alcune 'terribili' domande (in particolare una: "Cosa importa chi parla?") con cui Foucault (1971) concludeva un suo noto saggio. È una simpatia che uno studioso del testo, di questi tempi, e specie in Italia, rischia di pagare cara. L'infame accusa di decostruzionismo-relativismo è sempre in agguato. Eppure sono convinto che né i cattivi epigoni di Foucault, né i timori che le sue domande ancora generano, siano riusciti fino a oggi a liquidarne l'intelligenza, la profeticità e la carica eversiva.

Parte I

Testo, scrittura, tecnologia

In questa parte riassumerò lo scenario storico-teorico degli studi sul ruolo che la tecnica – prima ancora che si trasformi in tecnologia – svolge nello sviluppo della conoscenza, e in particolare di quello speciale tipo di elaborazione della conoscenza che è la cultura scritta. Poiché, come accennavo in precedenza, la letteratura su questi temi è vastissima e attraversa discipline diverse, ho scelto di commentare solo le opere che si sono rivelate più utili ai fini del mio lavoro (e dunque non necessariamente le più ‘accreditate’), concentrando la mia attenzione sul XX secolo.

1. *Temi e paradigmi della rivoluzione tecnologica*

L'evoluzione della scrittura e dei suoi strumenti e quella della letteratura procedono nel corso della storia su binari paralleli. Entrambe s'intrecciano a loro volta a una serie infinita di fattori: il momento storico, le caratteristiche economiche e sociali del paese o del gruppo che esprime una determinata cultura, ecc. In filosofia, antropologia, linguistica, psicologia, paleografia, ecc. si sono fatte spesso delle ipotesi di collegamento ‘profondo’ fra tipologia scrittoria ed espressione. Dalla scrittura cuneiforme allo stile lapidario, fino alla scrittura egiziana e cinese, ogni sistema di scrittura e ogni supporto a

esso collegato vengono ritenuti veicoli in grado di plasmare la mentalità e la cultura.⁶

Ma qual è il rapporto fra un *sistema di conoscenze* e il suo (o i suoi) supporto/i? Si tratta di un rapporto di causa-effetto o piuttosto di reciproca influenza? Quello che propongo è un breve itinerario fra vari autori e discipline, con l'intento di iniziare a riflettere su alcuni di tali quesiti, in particolare sul ruolo della tecnica nella comunicazione e della tecnologia nell'elaborazione delle conoscenze – intese sia come linguaggi (naturali e metaforici) che conoscenze e prodotti elaborati (es. testi e sistemi di testi).

1.1 Tecnica e comunicazione: fra Innis e Leroi-Gourhan

Lo studio dal quale ho deciso di partire è *Le geste et la parole* di André Leroi-Gourhan, uno dei più affascinanti e discussi sul ruolo degli strumenti e della tecnica nell'evoluzione umana. È impossibile discutere dettagliatamente un'opera così complessa, punto di arrivo di una ricerca iniziata negli anni Quaranta (cfr. Leroi-Gourhan 1993, 1994). Mi limiterò perciò a sottolineare alcuni aspetti di questa sintesi paleontologica ed etnologica da un lato (volume I, *Tecnica e linguaggio*), sociologica ed estetica dall'altro (volume II, *La memoria e i ritmi*). Molte delle scoperte e delle ipotesi di Leroi-Gourhan, nonostante il lungo intervallo che ci separa dalla prima edizione (1965), sono ancora valide. Innanzitutto l'idea, sviluppata attraverso l'analisi del grafismo, che le forme della comunicazione abbiano una natura *storica* (senza per questo sottintendere un disegno *progressivo*). Di qui il rifiuto di separare scrittura e artificio grafico e di considerare quest'ultimo una rappresentazione senza nesso con l'espressione verbale:

⁶ Il recente volume curato da Gianluca Bocchi e Mauro Ceruti (2002) fa il punto sulla situazione. Un'altra pubblicazione (Pellerey 2000) analizza, in un'ottica complessiva, la relazione fra generi testuali e tipologie scrittorie (inclusi i geroglifici) e tecnologie contestualmente disponibili. Un quadro dal quale emerge, secondo l'autore, che il rapporto di dipendenza dalle tecniche di lavoro "è in grado di modificare l'organizzazione dei testi e la consapevolezza degli utenti nei confronti dei mezzi utilizzati" (Pellerey 2000: 3).

Se c'è un punto sul quale abbiamo raggiunto ormai l'assoluta certezza, è che il grafismo inizia non nella rappresentazione ingenua della realtà bensì nell'astratto [...] è solo verso il 30.000 che appaiono le prime forme, limitate del resto a figure stereotipate in cui solo alcuni particolari convenzionali permettono di identificare un animale. Queste considerazioni servono a mettere in rilievo il fatto che l'arte figurativa, alle origini, è direttamente collegata al linguaggio e molto più vicina alla scrittura nel senso più ampio della parola, che non è opera d'arte. È trasposizione simbolica e non calco della realtà, vale a dire che tra le linee in cui supponiamo di vedere un bisonte e il bisonte stesso esiste una distanza che separa la parola dall'utensile. [...] Per modo che le più antiche figure conosciute non rappresentano scene di caccia, animali morenti o commoventi scene familiari, ma sono artifici grafici senza un nesso descrittivo, supporti di un contesto orale irrimediabilmente perduto. (Leroi-Gourhan 1977: 224-225).

Da ciò che Leroi-Gourhan chiama “mitogrammi” l'uomo si allontana gradualmente: “il pensiero razionalizzante prende il sopravvento sul pensiero mitico, linearizza i simboli e li piega via via a seguire lo svolgimento del linguaggio verbale, fino al punto in cui la fonetizzazione grafica giunge all'alfabeto.” (Leroi-Gourhan 1977: 253). Ma quattromila anni di scrittura lineare ci hanno traviato: “I linguisti che si sono dedicati allo studio dell'origine della scrittura hanno spesso preso in esame la pittura proiettandovi una mentalità formatasi nella pratica della scrittura.” (Leroi-Gourhan 1977: 228).

Applicando queste riflessioni al presente, si potrebbe osservare come la strada di ciò che noi oggi chiamiamo *multimedialità* proceda a ritroso nel tempo. Tutti i sistemi di comunicazione umana sono simbolici. Ci esprimiamo attraverso simboli e la supremazia di un codice sull'altro è un fatto storico, non un evento ineluttabile o progressivo: l'acquisizione della tecnica e il progressivo avvicinarsi della rappresentazione al suo modello è il cammino che molti artisti del Novecento hanno compiuto *all'inverso*.⁷ Per Leroi-Gourhan la scrittura tende “a una contrazione delle immagini, a una rigorosa

⁷ “L'arte non ha passato né avvenire. L'arte che è impotente ad affermarsi nel presente non si realizzerà mai. Non è al passato che appartiene l'arte greca o l'arte egiziana: sono più vive oggi di quanto lo fossero ieri. Il cambiamento non è evoluzione.” (Picasso 1998: 21). La citazione è tratta da un testo pubblicato a Mosca nel 1926. Molto simili le dichiarazioni fatte a Marius de Zayas e pubblicate su “The Arts” nel 1923 (Picasso 1998: 11-15).

linearizzazione dei simboli [...]. Questa unificazione del processo espressivo porta con sé la subordinazione del grafismo al linguaggio sonoro [...]. Corrisponde inoltre a un impoverimento dei mezzi di espressione irrazionale.” (248).

Come si arriva a questa unificazione? Il nodo centrale di *Le geste et la parole* è l'ipotesi che l'evoluzione della capacità cognitive umane sia collegata alla relazione tra i poli della tecnica manuale (dominio dell'utensile) e del linguaggio: “L'evoluzione cerebrale [...] consente di spiegare, per le tecniche nuove, il rapporto esistente fra la posizione verticale, la liberazione della mano e l'estensione di aree cerebrali che sono utili allo sviluppo di una attività umana.” (Leroi-Gourhan 1977: 252).⁸ Vi sarebbe insomma *sincronia* nello sviluppo di tecnica e linguaggio: le testimonianze anche del paleolitico superiore “evocano senza ambiguità uno stato corrispondente delle attività simboliche, inconcepibili senza linguaggio, e delle attività tecniche, impensabili senza una stabilizzazione verbalizzata dell'intelligenza.” (252).

Quali sono le conseguenze di questo lento processo? La conclusione è formulata in forma di – inquietante – domanda:

Se si ritiene che la strada fin qui percorsa dall'umanità è in tutto favorevole al suo avvenire [...] questa perdita del pensiero simbolico multidimensionale va considerata alla stessa stregua del miglioramento della corsa degli equidi quando le loro tre dita si sono ridotte a uno solo. Se viceversa si ritiene che l'uomo si realizzerebbe in pieno in un equilibrio in cui potesse mantenere il contatto con la realtà in tutto il suo complesso, ci si può domandare se l'optimum non sia stato rapidamente superato dal momento in cui l'utilitarismo tecnico ha trovato in una scrittura completamente avviata il mezzo per svilupparsi all'infinito. (Leroi-Gourhan 1977: 248).

Dopo tutti questi anni le ipotesi del paleontologo francese sono ancora al centro del dibattito. Anche per Roy Harris, nelle

⁸ “La mano non è... soltanto l'organo del lavoro: è anche il suo prodotto... In primo luogo il lavoro, dopo di esso, e con esso il linguaggio: ecco i due stimoli più essenziali sotto la cui influenza il cervello di una scimmia si è trasformato in un cervello umano, molto più grande e perfetto...” Questo passo della *Dialettica della natura* di Engels è citato in Vygotskij 1974: 185. Il primo saggio dello psicologo russo reca in esergo questa frase (sempre tratta dalla *Dialettica della natura*): “le leggi eterne della natura si trasformano in misura sempre maggiore in leggi storiche.”

interpretazioni della storia dell'attività simbolica umana si scorge il condizionamento delle scritture alfabetiche. Il problema dell'origine della scrittura viene troppo spesso posto “dal punto di vista della nostra civiltà” e “questo accade perché ciò di cui si va in cerca retrospettivamente nella lunga storia dell'attività simbolica dell'uomo sono gli antecedenti immediati delle più prestigiose forme moderne di scrittura, che sono alfabetiche” (Harris 1988: 34-35). Al contrario, ciò che osserviamo è che le strutture della comunicazione perdono progressivamente il legame con le proprie radici:

Ciò che può essere meno ovvio è che l'inevitabilità del fatto che ogni cambiamento di prospettiva, nel guardare all'indipendenza della scrittura, porta con sé un'automatica ridefinizione del confine fra figurativo e non-figurativo, assieme a una ridefinizione della relazione fra la *parole*, la lingua come discorso orale [*speech*], e la *langue*, la lingua come sistema linguistico [*language*]. [...] L'indipendenza del segno scrittorio è oggi tale da far presagire sin da ora la ridefinizione dei nostri discendenti, indipendentemente dal fatto che essi possano o meno chiamare ancora “scrittura” le loro forme preferite di cultura della comunicazione elettronica. Dal loro punto di vista, è inutile dirlo, l' “origine” della scrittura potrà essere situata in un punto della storia dei sistemi di segni che noi, alla fine del ventesimo secolo, non abbiamo ancora raggiunto. E, proprio come noi, essi potranno continuare a far uso delle forme di scrittura ancestrali senza riconoscerle per ciò che sono. (Harris 1998: 174).

La scrittura non è un sistema che ‘ratifica’ semplicemente il parlato: quando questo equivoco – continua Harris – sarà chiarito allora la lingua parlata apparirà per ciò che è: la “stampella storica alla quale la scrittura dovette appoggiarsi nelle sue prime fasi, un sostegno da gettare via quando non servì più” (Harris 1998: 175). Questa riflessione, come vedremo, si rivelerà particolarmente feconda al momento dell'analisi delle forme della comunicazione digitale, dove il computer mostrerà ancora di più la ‘fruttuosa indipendenza’ del segno.

Altri settori di ricerca hanno tratto ispirazione da *Le geste et la parole*, come la *cognitive archeology*, rappresentata dal *Cambridge Archeological Journal*, che ha iniziato le pubblicazioni negli anni Novanta. Un articolo recente di Antonietta Marra (1998) richiama questa eredità attraverso la discussione del legame fra sviluppo del linguaggio e

fattore “abilitativo”. Gli studi analizzati dalla Marra ancora una volta fanno riflettere sul legame fra le tipologie degli strumenti e l’evoluzione cognitiva:

Quanto detto finora conferma l’ipotesi del legame neuro-funzionale proposto da Leroi-Gourhan. Si può dunque affermare [...] che esiste una connessione tra sviluppo delle aree cerebrali implicate nella produzione linguistica e quelle chiamate in causa nella produzione tecnologica. (Marra 1998: 78).

All’ipotesi (e oggi qualcosa di più di un’ipotesi) di questo vincolo traggono ispirazione e nutrimento molti studi sulla comunicazione, di taglio psicologico e antropologico, ma anche storico o filosofico, dei quali dirò fra poco. Anche se i fenomeni storico-sociali e quelli cognitivi non possono essere studiati con i medesimi strumenti ed è giusto mettere in guardia dalle analisi retrospettive (Ortoleva 1997²: 11) è indubbio che alla base troviamo la convinzione che l’*utensile* modifichi il comportamento (e forse qualcosa in più) dell’uomo. Si tratta insomma, per dirla con Bruner, Ricoeur e magari Foucault, di una *grand narrative*, di un *discorso* che attraversa la cultura di questa seconda metà del Novecento. Non a caso Gianni Vattimo (1997) ha intitolato *Tecnica ed esistenza* una sua succinta ma efficace mappa della filosofia del Novecento; e filosofi di orientamento assai diverso come Emanuele Severino (1988) o Umberto Galimberti (2000⁴) hanno dedicato i loro maggiori sforzi speculativi al tema della tecnica nella storia dell’uomo. Nelle pagine introduttive di *Psiche e Techne* ritroviamo ampliati gli echi di quel “dominio sempre più stretto dell’individuo sul mondo materiale” del quale ci parlava Leroi-Gourhan (1977: 247): la tecnica, secondo Galimberti, è divenuta l’*ambiente* e non più solo lo strumento nelle mani dell’uomo ed essa “è iscritta per intero nella costellazione del dominio, da cui è nata e al cui interno ha potuto svilupparsi solo attraverso rigorose procedure di *controllo*” (Galimberti 2000⁴: 36). Oggi, giunti (forse) al termine estremo di questo dominio, si avverte un rischio:

Siamo tutti persuasi di abitare l’età della tecnica, di cui godiamo i benefici in termini di beni e spazi di libertà. Siamo più liberi degli uomini primitivi perché abbiamo più campi di gioco in cui inserirci. Ogni rimpianto [...] ha del patetico. Ma

nell'assuefazione con cui utilizziamo strumenti e servizi che accorciano lo spazio, velocizzano il tempo, leniscono il dolore, vanificano le norme su cui sono state scalpellate tutte le morali, rischiamo di non chiederci se il nostro modo di essere uomini non è troppo antico per abitare l'età della tecnica che non noi, ma l'astrazione della nostra mente ha creato, obbligandoci, con un'obbligazione più forte di quella sancita da tutte le morali che nella storia sono state scritte, a entrarvi e a prendervi parte. (Galimberti 2000⁹: 33).

1.1.1 Il determinismo e il ruolo dei media

Le riflessioni di Leroi-Gourhan contribuiscono a fondare lo studio dell'influenza degli strumenti sull'attività umana da un punto di vista socio-antropologico. Certo, le riflessioni sulle conseguenze della tecnologia sull'uomo e la società cominciano ad apparire in età moderna (come vedremo oltre), ma in campo storico-filosofico l'Ottocento è il periodo più generoso. Le sistematizzazioni di quest'epoca culmineranno nel secolo successivo con le monumentali opere di Mumford⁹ (1962, 1969) e i saggi di Spengler (1992). Sebbene il panorama degli studi sulla tecnica sia molto affollato è solo a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento che lo studio della storia della tecnologia ha acquistato uno statuto autonomo.¹⁰ Un primo bilancio sui fondamenti della disciplina è costituito dal volume dedicato al dibattito sul determinismo tecnologico: *Does technology drive history? The dilemma of technological determinism*. Per determinismo tecnologico s'intende quella interpretazione della storia che assegna un ruolo trainante alla tecnologia – sia in senso positivo (e vedremo vari esempi) che in senso negativo. In effetti, come spiega Bruce Bimber in uno dei saggi della miscellanea “technological determinism seems to lurk in the shadows of many explanations of the role of technology in human history” (Bimber 1995²: 80).

⁹ Sul contributo di Lewis Mumford alla nascita delle odierne teorie dei media vedi Caronia 2001: 26-32.

¹⁰ La letteratura, anche periodica, è vastissima: si va da riviste come *Research in Philosophy and Technology* alla ormai storica *Technology and Culture*. Sempre maggior peso hanno gli studi sociologici, come quelli che si ispirano alla teoria del *sociotechnical change* (Bijker 1995 e MacKenzie 1996). Per una panoramica sulla *media theory* si veda per esempio Crowley / Mitchell 1994. In Italia rimangono fondamentali gli studi di storia del pensiero scientifico di Paolo Rossi (1962, 1971), e vedi il recente filone di ‘storia materiale della scienza’ (Beretta 2002).

Ma quando inizia a dispiegarsi questo paradigma? All'interno delle ricostruzioni deterministe tutti sono d'accordo nel rintracciare gli spettri di Hegel e Marx.¹¹ La loro ingombrante eredità teorica pesa su qualunque discussione sul ruolo e lo statuto dello strumento, “*mediatore universale* del rapporto che esiste tra l'uomo (soggetto dei bisogni) e la natura (deposito dei materiali per la soddisfazione dei bisogni)” (Galimberti 2000⁴: 328).

Insieme a queste influenze, Rosalinda Williams ne identifica una terza: l'Illuminismo:

The connection [between historical theories of technological determinism and the politics of revolution] was first established by Enlightenment *philosophes* – particularly Anne Robert Jacques Turgot [...]. In the *Discours*, Turgot outlines the essence of the argument: that historical process in time is determined by the creation of systems of transportation and communication across space. [...] The inconclusive ebb and flow of history would have continued indefinitely had it not been for the crucial inventions that finally overcame historical entropy and pushed the human race onto the track of cumulative progress. [...] Progress in time depends upon diffusion in space, which in turn depends upon crucial inventions. For Turgot, intellectual, technical, and political revolution are virtually synonymous. (Williams 1995²: 223-224).

Così, conclude la Williams, “the appeal to technology as a revolutionary force is therefore not particular to Marxism” (Williams 1995²: 225).

Tesi illuministico-marxiane, in vari gradi, pervadono gran parte delle riflessioni novecentesche sulla tecnologia, anche in autori che elaboreranno visioni originali. Un esempio è Karl Polanyi, economista di origine ungherese emigrato in USA e poi in Canada. Molti dei suoi scritti inediti (che risalgono alla seconda metà degli anni Cinquanta) sottolineano il ruolo plasmante della tecnologia:

In molti modi la tecnologia rende precaria l'esistenza stessa della società. La vita può dipendere dal successo di una fonte centralizzata di energia perché sorga un'industria dove non ce n'era. Nella normale società moderna la vita sta andando verso uno stato di cose in cui il riscaldamento, l'illuminazione, i trasporti, la comunicazione e l'alimentazione, e inoltre la trasmissione di notizie e direttive, il coordinamento e l'applicazione della legge sono funzioni di qualche lontana istanza

¹¹ “The connection between historical theories of technological determinism and the politics of revolution predates Marx” (Williams 1995²: 223).

tecnica il cui venire meno equivale a sicura distruzione oppure, peggio ancora, a un tipo d'incertezza che combina totale impotenza ed estrema angoscia. (Polanyi 1987: 176).

E in un breve saggio di qualche anno dopo (1957) scrive: “Il tessuto della società divenne visibile soltanto al contatto della macchina. Così la tecnologia in parte creò e in parte rivelò l'esistenza di una struttura interpersonale che ci circonda, dotata di una sua consistenza autonoma” [Polanyi 1987: 177]).

A questa doppia tesi della *rivelazione* e insieme *creazione* della tecnologia si richiamerà Harold Innis (1982, 2002) economista e *social scientist* (come egli si definiva) canadese. Insieme, questi due particolari tipi di ‘economista’ costituiscono il polo scettico del paradigma determinista – scettico perché se è vero che tutte le visioni progressive delle vicende umane sono deterministe, non tutte le visioni deterministe sono progressive (cfr. § 1.2). Il tipo di riflessione sulla tecnica non è lontana da Leroi-Gourhan, ma il fuoco si sposta dalle caverne di Altamira alla nascita della rete dei trasporti in Nord America. E scopriamo che l'argomento (in seguito molto abusato) secondo il quale i mezzi di comunicazione sono al centro dei processi di formazione delle coscienze – e degli imperi materiali – non è nuovo. Lo stile dei libri più famosi di Innis – spesso apodittico e farcito di affermazioni e giudizi trancianti – ha ostacolato la lettura e l'apprezzamento dei suoi studi da parte di un pubblico più vasto. Ma nonostante i difetti dell'argomentare l'interpretazione dei fatti economici e sociali legati alle forme e ai supporti della comunicazione poggia su basi solide. Innis negli anni Cinquanta descrive (in un paio di testi al cui confronto McLuhan definirà i propri “note a pie’ di pagina” [Innis 1973: ix]) le conseguenze psicologiche e sociali prima della scrittura e poi della stampa. Lo studioso canadese non parte direttamente da qui; per lui il *bias* della comunicazione¹² è una ‘scoperta’ che arriva solo dopo un lungo e meticoloso studio dei

¹² Si tratta di un concetto che avrà grande fortuna. *Bias* (secondo l'*Oxford Dictionary of English Etymology* deriva dal francese *biais*, “obliquo”, ma l'etimologia è oscura) è un termine di difficile traduzione in italiano, poiché riunisce insieme vari significati: “tendenza”, “presupposto”, ma anche “pregiudizio”.

flussi commerciali (pasta di legno, pellicce, *codfish*) e dei sistemi di trasporto fra Canada e Stati Uniti. Al termine di un percorso di ricerca durato trenta anni (i suoi primi libri sono degli anni Venti¹³), Innis ritiene di aver scoperto un elemento nuovo: la comunicazione è la vera spina dorsale dei sistemi economici, e dunque del *potere*. Per Innis “non esiste *valore* o *mercato* senza *comunicazione*; ha scoperto che la *comunicazione* non consiste solo nel contenuto, ma anche (forse, soprattutto) nel suo veicolo, che può essere concreto (una tavoletta di cera, un quotidiano), ma anche immateriale (una strada, una rotta marittima); che insomma la comunicazione è *merce universale e flusso*” (Matera / Sanfilippo 1995: 19). È grazie al controllo sugli strumenti del comunicare che nascono e si consolidano gli oligopoli (e i monopoli) della produzione e distribuzione del sapere: “Senza controllo sulla comunicazione sociale non esistono lo Stato, la proprietà, e l’attività che entrambi sostanzia e sorregge, cioè la guerra” (Matera / Sanfilippo 1995: 20).

Le ricerche di Innis ci aiutano a inquadrare meglio la maggioranza delle tesi che analizzerò nei prossimi paragrafi – comprese quelle più recenti, che più ne disconoscono il contributo. Non le negano, ma (peggio?) le contestualizzano in un orizzonte molto più vasto. Mettendo al centro della storia i mezzi di comunicazione, l’asse culturale del Novecento subisce uno spostamento – ad esempio riportando le forze che guidano la creazione dei concetti di autore e opera (la letteratura stessa) dentro il *sistema dei media* (Ortoleva 1997²: 23-38). Non è un evento da poco. Come aveva intuito McLuhan (1998: 47-53), questa ri-contestualizzazione operata da e grazie a Innis è l’atto di fondazione dei *communication studies*¹⁴, cioè il primo attacco dall’interno all’assetto di quelle discipline umanistiche tradizionali – storia, filosofia e letteratura – che avevano dominato la

¹³ Vedi l’eccellente bibliografia ragionata in Matera / Sanfilippo 1995: 109-110.

¹⁴ Per la genealogia di questa idea e la filiazione dei *cultural studies* dallo studio della comunicazione cfr. Carey 1992².

cultura occidentale degli ultimi cinque secoli.¹⁵ Non dovremo attendere molto perché, inevitabilmente, la crisi si estenda a tutto il sistema educativo.

Affiderò alle conclusioni un approfondimento (e una proposta) su questa crisi. Nel frattempo è utile proseguire l'esplorazione dell'influenza delle scoperte innisiane e delle complesse e ramificate origini di questo successo teorico.

1.1.2 La Great Divide Theory: Hegel, McLuhan e il computer

Le tesi di un *prima* e un *dopo* nella storia della cultura occidentale hanno fatto parlare di *Great Divide Theory(-ies)* (Chandler 1995) o “theory of transformative technologies” (Heim 1987: 46-69), cioè quelle teorie che identificano ‘momenti di rottura’ (oralità *vs.* scrittura, computer *vs.* stampa, ecc.) e spartiacque rivoluzionari nella storia della comunicazione. Siamo dunque dentro la cornice determinista e non stupisce che Michael Heim, un filosofo molto critico nei confronti del computer, ne sottolinei la matrice hegeliana:

Ong's version of the transformation theory envisions something like a recapitulation of the communicative history of humankind. As in the thought of G. W. F. Hegel, who in the nineteenth century invented the philosophy of history, an eschatology is operative in the transformation theory. Ong is frequently compared to Teilhard de Chardin, who shares, in turn, many of the assumptions of Hegel's developmental philosophy of history. (Heim 1987: 67).

Il contributo di Hegel alla concezione evoluzionista della comunicazione è fondamentale. Viene citata spesso a questo proposito la sua teoria sulla superiorità della scrittura alfabetica. Nell'*Enciclopedia delle Scienze Filosofiche*, dopo aver snocciolato un po' di luoghi comuni sul cinese (“È nota l'imperfezione della lingua parlata cinese...” [cfr. *infra* § 2.4.5.2]) scrive:

La scrittura alfabetica è in sé e per sé la più intelligente: in essa la *parola*, che è per l'intelligenza il modo più caratteristico e degno di manifestare le sue rappresentazioni, è messa dinanzi alla

¹⁵ Un attacco che non passa inosservato: “Sociology, which Croce regarded as useless, given the existence of historical disciplines, has spawned a new offspring, the so-called science of mass communication, destined, with progress of hebetude, to absorb the ancient literary disciplines” (Zolla 1969: 178).

coscienza, e fatta oggetto della riflessione. Nel lavoro dell'intelligenza intorno ad essa, la parola viene analizzata; cioè la creazione dei segni viene ridotta ai suoi pochi e semplici elementi [...]. Essi sono il materiale sensibile del discorso, recato nella forma dell'universalità; il quale, in questa maniera elementare, raggiunge insieme la piena determinatezza e purità." (Hegel 1984: 452).

La scrittura alfabetica per Hegel rappresenta lo stadio avanzato del processo di sviluppo dello spirito (es. la scrittura geroglifica, la più 'immatura', apparterrebbe alla fase simbolica, ecc.). Così commentano Barthes e Mauriès (1981: 615): "La periodizzazione della scrittura è sempre significativa, alla lettera: è l'istanza di un progresso, del progresso della comunicazione". Ma questo progresso è illusorio:

La democratizzazione dell'insegnamento elementare [...] genera l'illusione che l'invenzione della scrittura sia stata di per sé un progresso storico, come se la scrittura fosse semplicemente uno strumento di comunicazione fra gli uomini. Ma la scrittura è servita, spesso e a lungo, a mascherare ciò che le era affidato: non ha affatto unito, bensì separato gli uomini, opponendo quelli che sapevano cifrare e decifrare a quelli che ne erano incapaci. (Barthes / Mauriès 1981: 606).

Il messaggio implicito nelle continue celebrazioni della tecnologia non è diverso: *l'avanzamento della comunicazione* – per il quale oggi dovremmo ringraziare il computer. L'entusiasmo informatico può dare luogo a *varianti pedagogiche* del determinismo tecnologico. Secondo alcuni il computer stimolerebbe il sorgere di una nuova modalità di apprendimento (e dunque di ragionamento) basata non più sui saperi strutturati e integrati (apprendimento "simbolico-ricostruttivo") ma sulla "simulazione dell'esperienza" (cfr. Turkle 1997 e Parisi 2001). Tali tesi vengono sostenute, anche da esperti del settore, con argomentazioni di questo tipo:

[I giovani] sono già immersi in un mondo che parla a chiare lettere il linguaggio dell'apprendere attraverso l'esperienza. Cominciano con i videogiochi [...] proseguono con la navigazione su Internet, dove questa parola indica appunto un processo attivo di ricerca che procede per tentativi, scelte, correzioni in base a risultati ottenuti, e "costruisce", come si dice un percorso; operazione ben diversa dal percorrere invece un itinerario fisso già costruito da altri, come avviene nella lettura convenzionale. [...] Ma la cosa più rilevante [...] è che tutte queste competenze sono state apprese esse stesse senza ricorrere ad alcun corso o ad alcun testo [...]: bensì provando a fare, in

parte scoprendo in parte osservando quello che fa qualcuno leggermente più esperto, sbagliando e correggendo [...] *c. last but not least*, senza sforzo e magari divertendosi. (Antinucci 2001: 43).

Ed ecco un necessario corollario:

Riconosciamolo. Riconosciamo la sconfitta sul campo che i processi formativi dei media spettacolari hanno inferto alla nostra pratica, alla nostra idea di scuola. E riconosciamo la pochezza degli strumenti con i quali ci illudiamo di continuare il combattimento. In particolare, l'illusione di recuperare il terreno perduto enfatizzando i valori dei mezzi di cui essa stessa, la scuola, per prima, soffre la crisi storica, appunto i mezzi della scrittura: una scrittura intesa come dispositivo strategico assoluto, e come aggregato di poteri perenne [...]. (Maragliano 1998: 17).

Hegel a parte, la constatazione della “crisi culturale” innescata dalla tecnologia ha più di un archetipo comune. Il primo che viene in mente (il nome aleggia, raramente citato, in vari autori) è Walter Benjamin:

La disputa, che ebbe luogo nel corso del secolo XIX, tra pittura e la fotografia, intorno al valore artistico dei reciproci prodotti appare oggi fuori luogo e confusa. [...] Di fatto questa disputa era espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la modificazione della funzione dell'arte, che così si delineava, oltrepassava il campo di visuale del secolo. E del resto sfuggì a lungo anche al secolo XX, che stava vivendo lo sviluppo del cinema. Già precedentemente era stato sprecato molto acume per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte – ma senza che ci si fosse posta la domanda preliminare: e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte [...]. (Benjamin 2000: 29-30).¹⁶

Se i primi richiami ad analizzare senza pregiudizi la nuova realtà della comunicazione vengono da Benjamin, fu però Marshall McLuhan il primo a trarre le conseguenze pedagogiche di questo programma di smascheramento (si dirà: in parte ispirandovisi, in parte fraintendendolo):

La tendenza generale della comunicazione moderna [...] è volta verso la partecipazione a un processo piuttosto che verso la formulazione di concetti. E questa profonda trasformazione, intimamente connessa alla tecnologia, produce effetti che non hanno ancora cominciato ad essere studiati [...]. Una conseguenza immediata, mi sembra, è il declino della letteratura. [...] I giovani d'oggi non sanno seguire la narrazione, ma sono attenti al racconto visivo. Non sopportano la descrizione ma amano la percezione visiva e l'azione. [...] I nuovi mezzi, che

¹⁶ Il saggio fu pubblicato nel 1936.

sono ormai molto più formativi dal punto di vista istruttivo di quelli dell'aula scolastica, debbono essere verificati e giudicati nell'aula, se l'aula è destinata a continuare a esistere come qualcosa di diverso da un luogo di detenzione. Come insegnante di lettere penso ormai da molto tempo che il ruolo della letteratura non può essere mantenuto, in un tempo come quello attuale, senza una modificazione radicale dei metodi didattici. (McLuhan 1998: 50).

Si stenta a credere che questa lettera di McLuhan sia del 1951, tanto sono spiccate le somiglianze retoriche con i testi di Antinucci e Maragliano. Tutti e tre contengono generalizzazioni e semplificazioni, ma va dato atto al sociologo canadese di aver intuito e formulato con un certo anticipo due problemi: 1) la necessità di un rapporto (pratico e teorico) fra didattica delle materie umanistiche e nuove tecnologie; 2) la *competizione fra supporti della conoscenza*.¹⁷ Detto ciò è evidente che la lettura di un libro, come sostenuto dallo psicologo Antinucci, non è sempre un itinerario fisso, e un processo di apprendimento è qualcosa di complesso all'interno del quale gli strumenti rappresentano solo un fattore. Quanto al secondo testo, è una dimostrazione di come si possa essere deterministi, postmoderni e progressivi allo stesso tempo: *deterministi* nella fiducia o sfiducia nelle tecnologie, *postmoderni* nella denuncia degli aggregati di poteri, *progressivi* nell'esortazione ad andare "oltre".

Ancora una volta si tende ad attribuire al mezzo una capacità di modificare il percorso dell'uomo (in questo caso dell'apprendimento), trascurando domande come: di che tipo di bambini stiamo parlando? che uso fanno del computer? in quale contesto temporale, geografico, culturale ed economico debbono trovarsi per poter "simulare" o "giocare"? e finalmente, *tutti i computer e tutti i bambini sono uguali?*

Come ricorda William Melody in un articolo che ripercorre le teorie sulla tecnologia della scuola nordamericana, "we are not on a treadmill of technological determinism, waiting to be pushed in one direction or another by the next round of new technology" (Melody 1994: 272). Il corso degli eventi "will be influenced significantly by

the major policies of governments, transnational corporations, and other powerful institutions.” Ma non sempre è sufficiente identificare le volontà politiche (nel senso più ampio del termine¹⁸). La visione determinista ci adagia su una concezione fratturale della storia, identificando rotture e scissioni, invece di considerarla un *continuum* intrecciato, un tessuto all'interno del quale non è sempre facile identificare *turning points* o di non-ritorno. Non ha più senso parlare di “evoluzioni continue e unilineari” (Goody 1988: 215) o, cioè di regresso e progresso, ma, per dirla con Nietzsche, di *scopi conoscitivi* distinti che vengono impressi da questa o quella società / mentalità alla storia.

Certo come contributo a “vigilare” sulla tecnologia, è utile che il dibattito sulle influenze della tecnologia (e in senso più ampio della tecnica) rimanga aperto. Ciò che va respinto della visione determinista è il suo seducente paradigma, buono per tutti i passaggi o transizioni da un sistema di comunicazione a un altro.¹⁹ E, come vedremo, respingere le interpretazioni fratturali della storia non vuol dire negare le differenze e le novità introdotte dai nuovi strumenti.

Nei prossimi due paragrafi (1.2 e 1.3) riassumerò alcuni degli studi sulla storia e la teoria della scrittura che più hanno influenzato le teorizzazioni contemporanee sul ruolo sociale e cognitivo delle nuove tecnologie (ne abbiamo appena letto un esempio). Si tratta di una rassegna molto incompleta, il cui scopo è fornire più che altro una

¹⁷ Ong (1968²: 220-229) esprimerà identiche valutazioni in uno scritto del 1960, anche lui senza richiamarsi a Benjamin. L'asse cattolico-marxiano dell'interpretazione dei media è però nei fatti.

¹⁸ Si veda il ruolo squisitamente politico svolto dall'industria nella diffusione delle nuove tecnologie nel sistema dell'istruzione. A proposito dell'educazione a distanza, Schiller (2000: 183-254) sostiene che contrariamente all'opinione diffusa non è la tecnologia a spingere l'industria verso l'università, ma l'industria a spingere la tecnologia. E non solo per *vendere* tecnologia, ma per occupare il ricco mercato della formazione. Oggi negli USA almeno 1.600 imprese possiedono una propria CU (*corporate university*) e buona parte di queste istituzioni (fra le più grandi c'è la Motorola, con sedi in 21 paesi e 400 dipendenti fissi) offrono formazione a distanza in vari campi, sovrapponendosi all'offerta delle università pubbliche e private.

¹⁹ È il caso della teoria delle “tre ondate” di Toffler (1987) o anche di ricostruzioni più sofisticate come Simone (2000a), il cui nucleo argomentativo s'inserisce nella linea di pensiero che va da Havelock a Goody alla Eisenstein.

base genealogica alle teorie sui mezzi di comunicazione e le nuove tecnologie che hanno prosperato a partire dagli anni Ottanta su TV, radio e giornali. Alcuni degli autori sono abbastanza noti, molto meno lo sono fonti e ricerche che essi o esse, non di rado in modo ambiguo, forniscono a sostegno delle loro tesi. Molti di questi studi esibiscono o covano una “concezione fratturale”, ma costituiscono in ogni caso un punto alto della riflessione teorica, rappresentando un passaggio obbligato per comprendere le interpretazioni presenti dei mezzi e dei linguaggi della comunicazione.

1.2 La scrittura alfabetica: la prima rivoluzione della comunicazione

1.2.1 La scuola di Toronto e suoi epigoni

“Scuola di Toronto” è un’etichetta assegnata a una schiera assai eterogenea di studiosi che a partire dagli anni Cinquanta gravitarono intorno all’omonima università canadese. Tradizionalmente si includono nel gruppo Harold Innis, classicisti come Eric Havelock, storici della cultura come Walter J. Ong e naturalmente Marshall McLuhan, il cui lavoro è oggi portato avanti, proprio a Toronto, dal mass mediologo Derrick De Kerckhove (1995, 2002). A questi studiosi possono essere collegati l’antropologo inglese Jack Goody e David Olson, psicologo canadese e esperto di *literacy*.

Per quanto l’impatto sociale e culturale complessivo di McLuhan sia stato di gran lunga superiore a tutti, le ricerche e le analisi di Havelock, Goody e Ong si sono rivelate alla prova del tempo più influenti e persistenti, forse anche perché sorrette da un impianto scientifico e retorico più solidamente tradizionale. Alla diffusione della triade H-G-O hanno giovato contatti e reciproche influenze, documentabili nelle reciproche bibliografie, che a volte fanno pensare a un grande, unico inter-testo sulla storia, antropologia e sociologia della scrittura.

Il primo passo è l'elaborazione della tesi "alfabeto-centrica" da parte di Eric A. Havelock.²⁰ Questa tesi a ben vedere ha alle spalle la più importante storia della scrittura della prima metà del Novecento, il cui autore, Ignace J. Gelb, nelle ultime pagine (intitolate significativamente "Il futuro della scrittura" [Gelb 1993: 331-345]) propone una riedizione della teoria hegeliana sulla scrittura (cfr. *supra* § 1.1.2). Quella di Gelb è una teoria 'evolutiva' che finisce per legare, nonostante le cautele, la maggiore 'democraticità' (Gelb 1993: 333) dei sistemi alfabetici alla loro posizione nel tempo (in poche parole a un giudizio di valore è sottesa la teoria progressiva: evoluzione = superiorità = bene).

Ma le argomentazioni di Havelock, oltre a essere condotte in modo convincente, mostrano maggiore complessità e raffinatezza ("È una curiosa forma di arroganza culturale quella che presume l'identificazione dell'intelligenza con l'alfabetizzazione" [Havelock 1987: 13]). In sintesi, secondo lo studioso canadese mutamenti profondi avvennero in Grecia nel passaggio dalla cultura orale a quella scritta – che produsse i capolavori della letteratura classica, ma non Omero, l'autore inesistente di un racconto orale che bisogna rifiutarsi di considerare "letteratura". Per Havelock non solo il "logical and analytical thinking", ma la società moderna nel suo insieme affondano le proprie radici nella diffusione della scrittura alfabetica: "without modern literacy, which means Greek literacy, we would not have science, philosophy, written law, literature, nor the automobile or the airplane." (Havelock 1991: 24). Nella conclusione di uno dei suoi ultimi libri scrive:

la teoria specifica dell'oralità greca afferma altresì che il concetto dell'io e dell'anima, quali oggi concepiti, nacque in un dato momento storico e venne ispirato da un mutamento tecnologico per il quale il linguaggio e il pensiero fissati per iscritto e la persona parlante divennero separati l'una dagli altri, producendo

²⁰ Per una sintesi dei pro e contro l'"alphabetic hypothesis" cfr. Coulmas 1996: 13-14. In italiano, la recente miscellanea a cura di Bocchi e Ceruti (2002) fornisce un panorama aggiornato sulle ricerche storiche, archeologiche e antropologiche sulla scrittura. Purtroppo queste ricerche specifiche raramente vengono consultate dalle schiere dei teorici nuovi media.

una nuova messa a fuoco della personalità del parlante. (Havelock 1995).

Anche per W. J. Ong – altro autore molto citato sia in Italia che all'estero – la scrittura avrebbe un effetto “cognitivo”, favorendo la nascita della coscienza:

L'evoluzione della coscienza nella storia dell'uomo è segnata da una crescente attenzione all'interiorità dell'individuo che si distanzia – senza necessariamente separarsi – dalle strutture comunitarie in cui ciascuno necessariamente si trova [...] Stadi molto interiorizzati della coscienza [...] sembra non possano essere mai raggiunti senza la scrittura. L'interazione fra oralità e scrittura, nella quale tutti gli esseri umani nascono e la tecnologia della psiche [...] La scrittura introduce divisione e alienazione, ma anche una più salda unità: essa intensifica il senso dell'io e alimenta una interazione più consapevole fra gli individui. La scrittura sviluppa la coscienza. (Ong 1986: 244-245).

Si tratta di affermazioni, come avverte lo stesso Havelock, potenzialmente “offensive” per altre culture. È così che le hanno intese molti studiosi dell'alfabetizzazione a partire dagli anni Ottanta, che hanno tentato di riportare (qualcuno direbbe: invano) la discussione sugli effetti di questo o quel sistema di scrittura all'interno dei *contesti*: culturale, sociale, storico, psicologico, ecc.²¹

Anna Morpurgo Davies (1986) è fra le prime a insistere su questo punto: prima di saltare a conclusioni generali bisogna sforzarsi di localizzare ogni sistema di scrittura nello spazio e nel tempo – ciascun sistema di comunicazione è inserito in una cornice geografica, culturale, sociale. Morpurgo perciò critica duramente le visioni di Havelock, accusandole di aver “omesso” i dati relativi alle scritture non alfabetiche dell'area del Mediterraneo antico

²¹ Le critiche alla scuola di Toronto, e soprattutto alla *Great Divide Theory*, sono venute in questi anni da più fronti. L'accusa più frequente è quella di “determinismo tecnologico” (Ortoleva 1997: 10-18; Roe Smith / Marx 1995) e di ignorare il contesto sociale (Grabe / Kaplan 1996: 12-13). Ma le posizioni sono sfumate a seconda dell'area disciplinare: per una sintesi cfr. Haarmann 2002, Baron 2000: 19-21, Chandler 1995-2001 e Matera / Sanfilippo 1995 (capp. 2-5). Contro la tesi dell'alfabeto “veicolo” del pensiero analitico cfr. Denny 1991, Harris 1989, 2000 e Scholes 1993. Pattanayak (1991) parla della *literacy* come falso strumento di valutazione del benessere e della cultura dei popoli non occidentali e Patel (1993) attacca la vulgata havelockiana della procedenza alfabetica di filosofia e democrazia. Ma tesi critiche verso l'occidente possono essere agevolmente sostenute anche da posizioni che non negano la radice alfabetica del

(cuneiforme anatolico, ecc.). Questi dimostrano che non può esserci sostanziale differenza fra ‘alphabetic’ e ‘syllabic mind’, e che “serious scholarship – cuneiform scholarship – existed in the Near East earlier than in Greece, and is not the product of an alphabetic culture.” (1986: 69). Considerando solo le pubblicazioni più dipendenti da Havelock di Goody può giustamente concludere: “Thus, strangely enough, these modern views of literacy return to – or are based on – the nineteenth-century assumptions about the alphabet as the perfect repository of all wisdom.” (1986: 54).

A mio giudizio però non è sempre vero che tali contesti vengano ignorati: i tre studiosi citati sono danneggiati soprattutto dalle letture decontestualizzate e dalle semplificazioni dei loro epigoni. Il fatto poi che un intellettuale spesso irriso come McLuhan riproponesse (con stile apodittico), e in qualche caso anticipasse, le ipotesi dei suoi tre contemporanei (non dimentichiamo che Ong lavorò per anni a fianco di McLuhan), ha danneggiato le tesi della *triade*.

La suggestiva formulazione di Havelock, come accennavo, viene ripresa negli anni Sessanta da Ian Watt e Jack Goody (1963). Ma quest’ultimo modificherà, e in qualche caso attenuerà, le sue posizioni nei lavori successivi (1986, 1989). In uno degli ultimi interventi (un capitolo del libro-intervista con Pierre-Emmanuel Dauzat), dopo aver ammesso la forte influenza di Havelock sulle sue prime opere, Goody afferma:

[...] je me suis rendu compte que j’avais sous-estimé les virtualités d’autres écriture. J’ai découvert des formes de raisonnement syllogistiques sous une forme logographique dans d’autres cultures, en Mésopotamie notamment. [...] tout rééducation du langage à l’écrit crée des possibilités que je croyais, comme Havelock, directement liées à l’alphabet. [...] Si les cultures ont leur rationalité, leur logique propre, l’écriture offre d’autres moyens de rationalisation et crée des ‘formes formelles’ de logique.” (Goody 1996: 217-218).

E alla domanda se sia ancora possibile distinguere fra società calde e società fredde, fra mentalità logiche e mentalità prelogiche, Goody

“sapere razionale”, come fa Sini 1994: 97-98. Chi ha sviluppato in modo originale le tesi di Havelock è invece David Olson (in particolare cfr. Olson 1993).

risponde che “une distinction aussi tranchée est irrecevable.” (1996: 218). E tuttavia anche quest’ultimo intervento non modifica la sostanza di quanto espresso in conclusione a uno degli ultimi capitoli di *The interface between the written and the oral*:

[...] già ho descritto la scrittura come una tecnologia dell’intelletto. E cioè: le *abilità* di base, in senso psico-genetico, permangono inalterate, per quanto non possa escludersi che, come avviene con il linguaggio, esse possano essere influenzate nel corso del tempo da ulteriori cambiamenti nei mezzi di comunicazione. Ma la scrittura ci mette dinanzi a uno strumento in grado di trasformare le nostre operazioni intellettuali dall’interno; non si tratta semplicemente di *competenza*, in senso stretto, ma di un cambiamento nelle *capacità*. (Goody 1989: 265).

Dunque alla fine le posizioni di Morpurgo e Goody non sono così inconciliabili (se non altro al vecchio antropologo possiamo risparmiare l’accusa di “omissione”). Morpurgo, da storica, è più preoccupata di smontare la tesi alfabeto-centrica che di riflettere sulle implicazioni cognitive della scrittura. Verso la fine ammette che “Undoubtedly in the ancient world there are considerable differences between illiterate and literate societies and between pre-alphabetic and alphabetic societies”; con un’importante precisazione: “but we cannot *a priori* assume that these are connected with the writing technology used or with its absence, nor can we *a priori* define the cultural features which in any given society are likely to be affected by a change in writing technology.” (Morpurgo Davies 1986: 69).

Se con questo ci si riferisce all’incommensurabilità culturale dei diversi sistemi di comunicazione simbolica e del tipo di organizzazioni e istituzioni sociali, economiche, politiche e religiose che ne scaturiscono e insieme ne sono il presupposto, è indubbio che Goody si troverebbe d’accordo (Goody 1988: 199 ss.). E d’altro canto il pericolo di stabilire rapporti di causa-effetto fra tecnologie e situazioni socio-culturali esiste. Negli ultimissimi anni, le ipotesi sui reperti e sulle testimonianze provenienti dal Medio Oriente hanno prodotto una vasta eco anche all’esterno della cerchia degli

specialisti.²² Mi riferisco all'ipotesi dell'origine della scrittura dal calcolo. Un tema che, nonostante le evidenze storiche e archeologiche (e talvolta il rigetto esplicito delle teorie di Gelb), vede ancora una volta l'insorgere di posizioni che si situano all'interno dello spartiacque determinista.

1.2.2 *Moneta, contabilità, scrittura*

Le prove a sostegno dell'ipotesi di un'evoluzione di alcune scritture mesopotamiche e dell'Iran sud-occidentale dai sistemi per organizzare la contabilità sembrano convincenti. Le due più importanti esperte, Clarisse Herrenschmidt e Denise Schmandt-Besserat, pur tra alcune divergenze interpretative sono d'accordo nel sottolineare che la scrittura non inizia “con la rappresentazione grafica degli oggetti della transazione [...] ma della loro quantità”. (Herrenschmidt 2002: 1999: 13). Ancora più esplicita la Schmandt-Besserat, secondo la quale la scrittura sarebbe nata “per così dire, come un effetto collaterale dell'invenzione dei numeri astratti” (Schmandt-Besserat 2002: 67).

Ma l'ipotesi dell'origine burocratico-amministrativa, commerciale e “monetaria” della scrittura, per quanto ormai sia diventata luogo comune, suscita anche qualche dubbio. Soprattutto due: 1) pare accertato che “l'invenzione” della scrittura sia avvenuta in più luoghi parallelamente e indipendentemente, fra cui in Cina, Mesopotamia, Balcani, Centro America (Haarmann 2002, Cooper 2002: 69-70); 2) le modalità e le applicazioni di questo peculiare sistema simbolico differiscono da cultura a cultura, da epoca storica a epoca storica, da società a società. Non è facile sostenere, per esempio, ipotizzando supporti alternativi ora scomparsi, che in Cina la scrittura non sia nata per scopi religiosi, quando in realtà le uniche testimonianze, incise su gusci di tartaruga, ci parlano proprio di un mondo rituale. La “transazione mesopotamica”, insomma, non esaurirebbe il

²² Cfr. Sini 2002. *Le scienze* nel maggio 2002 ha dedicato alle origini della scrittura un dossier monografico.

mistero. E la fascinazione per le grandi *narratives* della nostra epoca non ci è d'aiuto:

La funzione economica della scrittura [in Mesopotamia] è quindi evidente, e questo, per noi che viviamo in un mondo mosso dal denaro e consideriamo l'economia la pietra angolare del processo sociale, è particolarmente affascinante. Ma la funzione economica della scrittura è ugualmente valida per le altre civiltà antiche caratterizzate da un'organizzazione statale? A mio modo di vedere, la risposta deve essere negativa. (Haarmann 2002: 29).

Di sicuro significatività delle scoperte e competenze scientifiche non impediscono agli esperti di Sumero e antico Iranico di flirtare con ipotesi di sapore deterministico-progressivo. Così la Herrenschmidt, cercando di riportare le evidenze storico-archeologiche a uno schema unitario dello sviluppo della scrittura, identifica tre²³ grandi tappe storiche intervallate da ventisei secoli ciascuna: scrittura linguistica, scrittura economico-monetaria e scrittura di rete (intendendo con questa espressione la scrittura che utilizza come *supporto* la rete, non il *genere* o i generi della scrittura in rete).

I sistemi di scrittura si formano insomma gli uni sugli altri. La scrittura aritmetica si è sviluppata sulle basi dell'alfabeto definitivo e grazie all'impulso datole dalla moneta coniata; la scrittura in rete sfrutta le acquisizioni della scrittura linguistica e aritmetica, nonché gli sviluppi industriali dei sistemi di scrittura stessi (da cui sono appunto nate la telefonia e l'informatica), partendo dal presupposto che *tutto* (lingua, esseri, mondo) possa essere scritto in cifre. (Herrenschmidt 2002: 126).

Parallelamente a questa visione del 'destino' informatico della scrittura – la quale, dunque, conterrebbe nei propri geni la natura *calcolatoria* e *contabile* dei primi simboli – Denise Schmandt Besserat sviluppa uno schema similmente causale, descrivendo gli otto passaggi o "fasi operative" che darebbero origine alla scrittura cuneiforme. A ciascuno di questi passaggi, che si snodano nel corso di seimila anni, corrisponderebbe un ipotetico "inventore":

[...] di questi sei sono "contabili" o "amministratori" che hanno perfezionato la scrittura per la compilazione e l'archiviazione di registri, due sono scribi che hanno modificato la funzione originaria della scrittura cuneiforme da strumento per la contabilità a strumento del commemorazione funebre, aprendo

²³ La fortunata serie di tripartizioni sin qui incontrate (dalla *Terza ondata* di Toffler alla *Terza fase* di Simone, ecc.) confermerebbe il famoso motto aristotelico secondo cui "tre è la base per universalizzare".

così la strada all'uso della scrittura per usi letterari. (Schmandt-Besserat 2002: 58).

Il percorso della Schmandt-Besserat, osservano due commentatori, “si potrebbe rappresentare sotto forma di scala: ciascuno degli otto passaggi che lo compongono marca un grado di espansione nella potenza operativa dei paradigmi convenzionali e predispone al grado successivo” (Bassi / Pilati 2002: 283); concludono legittimamente Bassi e Pilati: “È all'opera, in questa visione, un meccanismo di accumulo cognitivo che sembra formato per analogia sul modello accrescitivo di sapere scientifico e della tecnologia”. Siamo insomma ricaduti in quella tipologia di paradigmi (alla Gelb) che vedono il progresso in termini di soglie di complessità crescente. Scontato che il motore di questa complessità, di questa “evoluzione”, siano le spinte che “provengono dal sistema socio-economico, dalle sue modalità organizzative”.

Ma l'argomento della “diversità” e della “incommensurabilità” degli effetti della tecnologia è l'arma più efficace nelle mani degli anti-deterministi interessati all'aspetto politico, economico e sociale della *literacy* (cfr. Grabe / Kaplan 1996: 13-14). E le riflessioni sulla nascita del “logical thinking”, insieme ad altre intuizioni di Havelock poi filtrate attraverso la lente deformante (ma a tratti geniale) di McLuhan, cominciano a dare frutti in altri campi.

1.2.3 *L'eredità della GDT in filosofia: scrittura e volontà di potenza*

Pur con esiti assai diversi rispetto alla scuola di Toronto, e certamente lontano dalla filosofia della storia hegeliana, Carlo Sini nel suo *Filosofia e scrittura* elabora ipotesi ascrivibili alla “teoria dello spartiacque”:

Solo l'uomo che scrive alfabeticamente è capace di scienza; impara cioè quell'abito analitico, oggettivante, calcolante, in una parola “razionale”, che è il terreno di coltura per la nascita di tutte le scienze particolari. La storia, anzitutto, nata [...] dal consapevole rifiuto di *pathos* della comunicazione orale e della parola della tradizione vivente. Allevati dalla scrittura, noi abbiamo perso la memoria oggettiva e trascritta. [...] Obiettivata nello scritto la vita fugge lontano da noi [...]. La scienza storica

misura scrivendo il tempo e così lo pietrifica in rovina inabitabile.
(Sini 1994: 49).

La nascita del “ragionamento formale” (Goody 1989: 266) e della logica, la percezione lineare del tempo (il tempo “è il tempo della linea, ovvero l’effetto della puntualizzazione lineare della scrittura” [Sini 1994: 60-61]) e l’idea stessa di democrazia (la nuova *paideia* progressista “il cui fine è quello dell’alfabetizzazione universale” [41]) scaturiscono dunque dall’invenzione dei Φοινικητὰ γράμματα. Di qui anche il primo instaurarsi della tensione mezzo-messaggio: “È indubbio che il mezzo opera una profonda trasformazione del messaggio, della sua funzione veritativa” (1994: 99). La chiara eco di McLuhan è messa in evidenza da Rocco Ronchi (curatore dell’edizione italiana di *A study of writing* di Gelb) che stabilisce contorni e consistenza delle ‘scoperte filosofiche’ del sociologo canadese:

Si rifletta un momento sulla parola d’ordine di tutti gli “oralisti” anglo-americani, “the medium is the message” (M. McLuhan) e vi si ritroverà l’idea chiave, formulata da Carlo Sini, della scrittura come “contenuto della forma logica”, quel contenuto “che la logica usa (problematicamente), ma che, nell’usare, elide dalla sua comprensione, dalla sua *domanda*”. Scrittura come “schema”, dunque, come *schematismus latens*.²⁴ Ma con una capitale precisazione [...]: l’interpretazione “mediologica”, cioè tecnologico-strumentale della scrittura (la scrittura come tecnologia dell’intelletto, magazzino della memoria, mezzo di comunicazione, ecc...) deve essere pensata essa stessa come un messaggio determinato dal sistema grafico utilizzato. (Ronchi 1993: xxii-xxiii).

Dunque Ronchi e Sini, pur condividendo la base di partenza dell’analisi, la utilizzano per fini tutt’altro che progressivi.²⁵ Essi anzi denunciano fondamenti e aspirazioni del paradigma alfabetico (e in questa denuncia non è difficile ritrovare la ‘domanda’ di Leroi-Gourhan²⁶ sull’utilitarismo tecnico, cfr. *supra* § 1.1):

²⁴ Ronchi qui cita Sini 1992: 23.

²⁵ Opinione confermata in uno degli ultimi saggi di Sini (2002), un commento al saggio di Clarisse Herrenschmidt (1999).

²⁶ Le affinità con l’antropologo francese mi paiono confermate da questo passo: “Nelle pratiche, diciamo così, ‘primordiali’ dell’uomo un complesso intreccio di *sinergie* era di fatto all’opera (e del resto ciò vale anche per noi). L’uomo che incide figure di animali sul fondo della caverna frequenta di certo il linguaggio, ma le due cose non sono così separate come a noi fa comodo pensarle nelle nostre analisi classificatorie.

La scrittura alfabetica può essere detta la più intelligente solo se si nutre, esplicitamente o meno, la convinzione metafisica che l'origine di un processo sia la sua meta [...]. Dove c'è vita, durata creatrice, l'origine non è la meta l' "evoluzione" non è progresso, "bensì il susseguirsi di processi di assoggettamento". La domanda alla quale allora dovrebbero rispondere le future indagini sulla scrittura dovrà vertere su ciò che è stato sacrificato in questo arbitrario processo di assoggettamento. Che cosa è andato perduto quando il disegno e il gesto sono stati fonetizzati [...]. Solo nell'orizzonte di questo progetto, e nella piena consapevolezza del suo strutturale limite [...], sarà possibile "uno studio della scrittura" libero da ipoteche eurocentriche. (Ronchi 1993: xliii-xliv).

Nel virgolettato Ronchi citava il Nietzsche della *Genealogia della morale*. La riflessione sulla volontà di potenza alla quale sarebbe legata la vicenda alfabetica – ormai assunto a simbolo di tutta la vicenda occidentale – viene perfezionata da Ronchi in un'opera successiva:

Nella sua opera di conquista l'Occidente è stato legittimato dalla filosofia, dalla sicurezza cioè di abitare non un luogo particolare, ma il *luogo* per eccellenza, il luogo della verità. [...] Nietzsche può allora essere considerato a buon diritto il punto di svolta di tutta la tradizione filosofica occidentale, perché con una chiarezza fino a lui sconosciuta ha posto la questione critica per eccellenza. Egli ha domandato all'Europa scientifica di autosuperarsi, di porre cioè l'ultima decisiva domanda: la domanda genealogica sul valore di questa stessa verità. [...] La genealogia nietzscheana ritrovava infatti la violenza creativa di un assoggettamento, di un atto di forza arbitrario, là dove la buona coscienza umanistica scorgeva soltanto il "miracolo greco". (Ronchi 1996: 117).

A partire da questo miracolo non sarà più possibile cercare la verità senza ricorrere agli strumenti della "parola dialettica e logica" (Ronchi 1996: 118). Ogni parola che vi sfugga sarà confinata al regno del mito e della retorica. L'*episthēmē theōrētikē*, conclude Ronchi, è volontà di potenza; l'uomo ormai incapace di leggere i segni della *alētheia* divina nel *kosmos*, li cerca nei silenziosi *grammata*.

1.2.4 Le GDTs storico-letterarie

L'eredità della *Great Divide Theory* interessa anche la letteratura e la storia dei suoi strumenti di produzione e diffusione. Uno dei lasciti più convincenti è che le *forme materiali* producono di per sé significato: "le loro funzioni espressive sono alla base degli usi e delle

Arte, linguaggio, scrittura, magia, senso sacrale, ecc. ecc. sono lì all'opera *prima* di queste nostre distinzioni e si influenzano vicendevolmente all'interno di pratiche ben definite,

interpretazioni possibili del testo, e ne controllano nello stesso tempo la ricezione” (Scavetta 1992: 19). Dunque i processi materiali e la produzione testuale non possono essere considerati come entità indipendenti. Il supporto di comunicazione struttura, influenza ed in alcuni casi condiziona l'espressione/messaggio. Questo tipo di posizioni, molto diffuse, non possono essere spiegate solo sulla base dell'influenza di Havelock, Ong, Goody o McLuhan. Come vedremo nella Parte II esiste una linea di pensiero parallela che ha le sue radici negli scritti teorici di alcuni grandi autori a cavallo fra Otto e Novecento (Poe e Valéry innanzitutto). Questa linea com'è noto influenzò profondamente McLuhan (il quale aveva iniziato la sua carriera accademica studiando il processo compositivo dei poeti moderni²⁷) e i molti studiosi ed epigoni della Scuola di Toronto formati in ambiente letterario.

Pure se fra questi non può essere annoverato il filologo catalano Martin De Riquer, alcune sue osservazioni ci aiutano a fare luce sulla storica questione dei supporti. Nel nostro continente è grazie alla diffusione della carta che a partire dagli inizi del XIII secolo il *roman* cavalleresco mutò, dilatandosi ed estendendosi, nel romanzo in prosa:

Questa bella novità [la possibilità di scrivere su carta] apriva [...] insospettite possibilità per la narrazione e per l'intreccio avventuroso; i romanzi biografici di Erec, Cligès, Lancelot, Yvain [...] narrazioni composte da Chrétien de Troyes su tavolette di cera tra il 1160 e 1190, diventano quaranta o settanta anni dopo l'intricata selva di avventure dell'insieme Lancelot-Queste-Mort Artu, il cui originale è pensabile solo scritto su carta. [...] la diffusione della carta fra gli scrittori francesi d'oil coincise con una nuova visione del mondo, che impose anche la sostituzione della prosa al verso narrativo. “Al posto dell'eroe individuale dei primi romanzi arturiani [...] appare ora una pluralità di cavalieri. Sotto la costrizione dell'evoluzione storica, l'avvenuta scoperta dell'individuo si allarga nella pluralità di individui di un mondo che il romanzo mirante alla totalità non può più dominare se non in prosa...” Non deve sorprendere la coincidenza di un cambiamento di mentalità e di stile con una novità puramente

anche se per noi difficilmente comprensibili o ricostruibili [...]” (Sini 2002: 39).

²⁷ “McLuhan discovered, through the work of Edgar Allan Poe, the French Symbolists and James Joyce, that the poetic process was simply a retracing of three stages in the process of ordinary perception; initial integration, fragmentation, and reintegration by juxtaposition [...]” (Miller 1982: 3-4).

materiale, come la diffusione della carta. Ci basti ricordare la stretta relazione esistente fra il Rinascimento e l'invenzione della stampa. (Riquer 1985: 198).

E secondo Ong (1986) fu l'invenzione della stampa a spazzare via definitivamente i residui di auralità delle culture precedenti, incoraggiando “un certo senso di chiusura cognitiva: isolando il pensiero su una superficie scritta, separata da qualsiasi interlocutore.” Gli effetti della scrittura, e poi quelli della stampa, che Ong individua sull'intreccio narrativo sono significativi: “L'uomo chirografico e tipografico moderno ritiene probabilmente che ogni narrazione sia a trama lineare e con climax.” (Ong 1986: 199-200). Ma l'epica narrativa orale dell'antica Grecia aveva un intreccio diverso, del tipo *in medias res*, che catapulta immediatamente al centro dell'azione. “In passato, l'esegesi dell'epica orale ad opera dei letterati partiva comunemente dall'assunto che i poeti epici [...] respingessero un'organizzazione che in realtà non era possibile senza la scrittura. [...] In effetti, una cultura orale non conosce la trama lineare che tende al climax e di una certa lunghezza; essa non è nemmeno in grado di organizzare quelle narrazioni più brevi con climax cui si sono abituati i lettori negli ultimi 200 anni.” (1986: 201-202).

[Nella fase successiva] maturata l'esperienza di un lavoro con il testo come tale, chi lo crea, ora realmente un “autore”, acquisisce un senso dell'espressione e dell'organizzazione molto diverso da quello di chi lo esegue davanti a un pubblico in carne ed ossa. L' “autore” può leggere le storie scritte da altri in solitudine, può lavorare su appunti, può persino tracciare le linee di un racconto prima di scriverlo. Per quanto l'ispirazione continui a derivare da fonti inconscie, lo scrittore può sottometterle al controllo della coscienza molto più di quanto non sia possibile a un narratore orale. Le parole che un autore scrive possono essere riconsiderate, riviste o altrimenti manipolate prima del loro ingresso nel mondo. Sotto gli occhi dell'autore il testo dispiega un inizio, un mezzo e una fine, cosicché egli è incoraggiato a pensare alla sua opera come ad un'unità autonoma, distinta, chiusa. A causa di questo maggior controllo della coscienza, l'intreccio sviluppa strutture sempre più accorpate e con climax in sostituzione della trama ad episodi. [...] La stampa [...] sigillò le parole nello spazio, sia meccanicamente sia psicologicamente, aumentando il senso di chiusura: il suo mondo diede così origine al romanzo moderno. (Ong 1986: 207-208).

La struttura narrativa piramidale raggiunge il suo apice nel genere poliziesco che ha inizio secondo Ong con *I delitti della Rue Morgue* di E. A. Poe. “Il carattere riflessivo della scrittura [...] incoraggia

l'emergere della coscienza dell'inconscio. Un autore di romanzi polizieschi ha certamente maggiori capacità di riflessione dei narratori epici" (1986: 211); e chi meglio incarna quest'evento della figura del detective, vera "coscienza" del protagonista-narratore? Ma nemmeno la storia del movimento romantico per Ong è immune dal manifestarsi della coscienza, infatti "La ricerca romantica di una «poesia pura», lontana dalle preoccupazioni della vita reale, deriva dal senso dell'autonomia dell'espressione dalla scrittura e, ancor più, dal senso di chiusura creato dalla stampa. Niente mostra in modo più lampante la stretta, e per lo più inconscia, alleanza del movimento romantico con la tecnologia." (1986: 225).

1.3 La seconda rivoluzione

Visione del mondo, mentalità, genere e "stile" sono le parole che rimandano alle profonde trasformazioni che avvengono durante le transizioni da un sistema di comunicazione a un altro. Fra queste occupa un posto centrale l'invenzione della stampa e la diffusione del libro. Si tratta di un tema che ha stimolato, in ogni epoca, l'interesse di filosofi e scienziati. Tre secoli e mezzo prima che Innis stabilisse un nesso fra solidità degli imperi e mezzi di comunicazione (Innis 2001) Tommaso Campanella, rinchiuso nel carcere di Napoli, scrive nel *De Monarchia Hispanica*:

[...] e si vede che mentre le guerre si son fatte con cavalli e lancia vinsero l'imperio Galli, Goti, e Longobardi; mentre con le spade i Romani. Or che l'astuzia prevale, trovate le stampe e l'archibugi, a' Spagnuoli l'imperio è venuto, uomini accorti ed astuti.²⁸

Si tratta del primo riconoscimento esplicito del ruolo della "gestione della conoscenza" (*knowledge management*, direbbero gli strateghi odierni) nella formazione delle strutture di potere. Circa venti anni dopo, Francis Bacon (forse ignaro di questo passo, ma non delle

²⁸ La traduzione è quella di A. D'Ancona (Campanella 1854: 87-88). Il testo originale fu scritto in latino intorno al 1600: "Constat denique, quod, dum hostis & equis bella administrata fuerunt, Galli, Gothi, & Longobardi; dum vero gladiis, Romani imperium latius propagarunt. At postquam Astutia plus voluit Fortitudine, inventaeque

opere campanelliane) perfezionerà il quadro in un celebre aforisma (CXXIX) del *Novum Organum*:

Bisogna considerare ancora la forza, la virtù e gli effetti delle cose scoperte, che non ricorrono tanto chiaramente, in altre cose, quanto in quelle tre invenzioni, che erano ignote agli antichi, e la cui origine, sebbene recente, è oscura e ingloriosa: l'arte della stampa, la polvere da sparo, la bussola. Queste tre cose, infatti, mutarono l'assetto del mondo tutto, la prima nelle lettere, la seconda nell'arte militare, la terza nella navigazione; onde infiniti mutamenti sorsero, tanto che nessun impero né setta né stella sembra aver esercitato sull'umanità maggiore influsso ed efficacia di queste tre invenzioni meccaniche. (Bacone 1968: 101-102).²⁹

In virtù di questa e altre pagine simili, Bacone verrà ripetutamente accusato (Mumford 1973: 161-195) di essere il padre di tutti i determinismi tecnologici, nonché primo forgiatore del mito della tecnica. Purtroppo la critica alla tecnica non si fermerà al rigetto del determinismo, ma finirà per saldarsi e confondersi con l'attacco indiscriminato alla scienza moderna e alla sua “diabolica e prometeica” promessa:

Se la feticizzazione della scienza è legata all'impresa scientifica come tale, se la scienza è ciò che aliena e disumanizza l'uomo [...] allora è chiaro che ai cosiddetti fondatori del pensiero moderno e ai maggiori teorici della rivoluzione scientifica possono essere fatte risalire precise responsabilità. Si può rifare il processo a Galileo, muovendo a questo personaggio accuse molto più pesanti di quelle che gli rivolsero i giudici della Santa Inquisizione e si possono rinnovare, nei confronti del Lord Cancelliere, le accuse che in altri tempi gli furono mosse da De Maistre e Liebig [...]. Galileo, per Husserl, è l'iniziatore di quella crisi che conduce al dissolvimento della filosofia, alla separazione della scienza dai suoi fondamenti filosofici, al rifiuto di ogni problema circa il senso dell'esistenza umana. (Rossi 1971: 15-16).

Pur respingendo le semplificazioni e gli assalti così efficacemente illustrati da Paolo Rossi³⁰, è indubbio che il nesso di causa-effetto fra

Typographiae, & Tormenta bellica, rerum summa rediit ad Hispanos, homines sane impigros, fortes, & astutos” (Campanella 1641: 7).

²⁹ “[...] Rursus, vim et virtutem et consequentias rerum inventarum notare iuvat: quae non aliis manifestius occurrunt, quam in illis tribus quae antiquis incognitae, et quarum primordia, licet recentia, obscura et ingloria sunt: Artis nimirum Imprimendi, Pulveris Tormentarii, et Acus Nauticae. Haec enim tria rerum faciem et statum in orbe terrarum mutaverunt: primum, in re literaria; secundum, in re bellica; tertium, in navigationibus: unde innumerae rerum mutationes sequutae sunt; ut non imperium aliquod, non secta, non stella, maiorem efficaciam et quasi influxum super res humanas exercuisse videatur, quam ista mechanica exercuerunt” (Bacone 1963: 221-222).

³⁰ Per una completa disamina del tema della tecnica in Bacone si vedano Rossi 1962, 1971, 1996 e l'introduzione a Bacone 1975.

eventi sociali e innovazioni tecniche – in tutte le possibili varianti incluse nello spettro feticismo/esistenzialismo – è un astro destinato a non tramontare dall'orizzonte occidentale. L'opera di demolizione del “metodo” di Bacone e Galileo inizierà col romanticismo, i cui effetti sulla stampa, tutt'altro che trascurabili, analizzerò nel paragrafo successivo.

Il libro nel frattempo, nato elitario, grazie alla stampa si trasforma in uno strumento che asseconda e favorisce l'alfabetizzazione e l'emancipazione culturale, e al contempo consolida le funzioni amministrative e di controllo degli stati. È la sua stessa logica fondata sulla produzione e sulle esigenze del consumo, in epoca moderna, a produrre un fenomeno apparentemente contraddittorio come quello, da un lato, di centralizzare lo Stato (e quindi rafforzare l'oppressività del potere assoluto), dall'altro di “moltiplicare i consumatori e, quindi, [...] accelerare il processo di autocoscienza che, sia pure ‘pilotato’ nella fase iniziale, ha [...] coinvolto un numero crescente di individui, riuscendo per altro progressivamente a disancorare i canoni e i criteri dei ‘governati’ da quelli dei ‘governanti’.”³¹ (Santoro 1990: 51).

Ong e McLuhan furono tra i primi ad argomentare che la diffusione del libro stampato – per esempio la Bibbia – condizionava i processi di elaborazione della conoscenza poiché nel momento in cui si stampava e si diffondeva, cioè si metteva a disposizione di un numero crescente di individui una certa conoscenza (in questo caso la Bibbia o i testi scolastici medievali), indirettamente la si sottoponeva

³¹ Il doppio, contraddittorio effetto di controllo “centralistico” e insieme di apertura “democratica” sembra ripetersi oggi in maniera identica nello spazio digitale. Un esempio evidente è quello di Internet, dove assistiamo a spinte monopolistiche da un lato e libertarie dall'altro: “Gli effetti di questo nuovo ordinamento [il *Telecommunications Reform Act*, emanato dal Senato americano nel 1996] sono sotto gli occhi di tutti: dopo un esplodere di molteplici iniziative che, all'inizio, avrebbero potuto far pensare a una maggiore articolazione concorrenziale del mercato, il risultato è stato invece l'aggregazione di alcune grandi imprese in un numero sempre più ridotto di conglomerati multinazionali” (Maldonado 1997: 13). Le parole di Maldonado a distanza di pochi anni suonano addirittura riduttive: la fusione AOL-Time Warner /Turner BS rappresenta un *monstrum* multinazionale che fonde contenuti, servizi e tecnologie avanzate.

alla possibilità di una *critica*. La nascita di una coscienza critica avrebbe insomma alla base un fenomeno di ‘democrazia del libro’; quando un qualche tipo di conoscenza non è più monopolio di gruppi ristretti o *enclaves* esso diviene materialmente – prima che teoricamente – discutibile.

Alle posizioni di Ong e McLuhan si ricollegano, anche se raramente in forma esplicita, opere e trattazioni posteriori (per esempio Kernan 1987-1989) e soprattutto nel fortunato saggio di Elizabeth Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita*.³² La studiosa americana, che preferisce parlare di “impatto cumulativo” della stampa, mette insieme un’imponente mole di testimonianze per mostrare come alla base dei grandi mutamenti epocali vi siano i problemi della comunicazione, e stabilendo come vero elemento di cesura fra “vecchio” e “nuovo mondo” l’invenzione della stampa:

Nel tentativo di spiegare queste rivoluzioni [quelle della prima età moderna], si discutono a fondo i cambiamenti legati a rotte commerciali e prezzi, uso della terra e raccolti, gruppi sociali e classi. Raramente, nel migliore dei casi, si rilevano i cambiamenti che riguardano la riproduzione di carte geografiche, mappe e tavole, libri di legge e petizioni [...] ma raramente l’ascesa degli uomini di lettere e il ruolo dell’intelligenza sono legati al crescente potere della stampa. Sentiamo molte cose sugli effetti della rivoluzione commerciale ma nulla su quelli della rivoluzione delle comunicazioni. (Eisenstein 1985: 41-42).

La tesi centrale della Eisenstein tuttavia non è molto diversa da quella originaria di McLuhan (e soprattutto del suo maestro Harold Innis): è ai mutamenti della comunicazione che corrispondono in campo economico, politico, sociale, religioso, ecc. altri mutamenti e trasformazioni, e non viceversa.³³ Spesso per gli storici, continua la Eisenstein, “la forma particolare presa dai documenti è meno importante”, invece è evidente che la forma esterna del documento

³² Mi limito a segnalare solo alcune introduzioni: Cavallo / Chartier 1995: 199-410, Martin 1990: 351-418 e per il panorama italiano Quondam 1983.

³³ Il tema è ripreso e ampliato da James R. Beniger (1986), il quale sostiene che all’origine dell’odierna società dell’informazione vi sia la necessità, da parte del sistema industriale, di controllare una produzione sempre più decentrata e sistemi di produzione sempre più estesi e complessi. Un tesi analoga a quella di Weizenbaum (1987), secondo cui la burocrazia americana evitò il collasso grazie alla massiccia informatizzazione.

storico – la maniera in cui questi si presentano all’occhio del ricercatore – non può essere trascurata:

Quando le idee sono separate dai mezzi usati per trasmetterle, sono separate anche dalle circostanze storiche che danno loro forma, e diventa difficile cogliere il contesto mutevole al cui interno devono essere considerate. [...] Il passaggio dalla scrittura a mano alla stampa influenzò i metodi di registrazione dei documenti e il flusso dell’informazione [...]. (Eisenstein 1985: 37).

Notevole fu l’influsso della stampa sulla storia e la diffusione della conoscenza (anche se è solo verso la metà del ‘700 che il libro comincia a caratterizzarsi come fondamentale strumento per la libera circolazione delle idee), a cominciare da quel decisivo evento dell’età moderna che fu la Riforma protestante:

Il fatto che i nuovi torchi diffondessero le idee protestanti è probabilmente l’unico aspetto dell’impatto della stampa che sia familiare alla maggior parte degli storici dell’Europa moderna. Nelle storie della Riforma, come in quelle di altri movimenti, gli effetti provocati dalla stampa tendono a essere drasticamente limitati e ristretti alla sola “diffusione” delle idee. Che gli ecclesiastici si siano trovati di fronte a problemi nuovi quando la tradizione biblica “andò alle stampe” e che la stampa abbia contribuito a dividere la cristianità prima di diffondere il protestantesimo sono possibilità rimaste inesplorate. (Eisenstein 1985: 41).

Rivoluzione religiosa, rivoluzione politica, rivoluzione economica; tutto (o gran parte) di ciò fu, secondo le ipotesi sin qui esposte, prodotto da un’unica e più importante rivoluzione che le contiene e le ispira: quella della stampa. ‘Inavvertita’ come tutte le rivoluzioni della coscienza, che avvengono in maniera incruenta ma che lasciano segni ugualmente indelebili. Uno di questi è senz’altro l’emergere delle nozioni moderne di *opera* e *autore*.

1.3.1 L’Autore, il copyright e la merce

La diffusione di contenuti su Internet (e in generale su supporto elettronico) ha visto letteralmente esplodere gli studi teorici, legali e storici sul diritto d’autore e sullo statuto dell’opera d’ingegno.³⁴ Vale

³⁴ Ancora valida la discussione offerta in Parrinder / Chernaik 1997; per il caso italiano vedi Masi 2000, mentre Buranen et al. 1999 e Koepsell 2000 offrono una prospettiva più generale. Sugli aspetti legali cfr. anche *Scrittura e diritto* (2000). Sul copyright in rete un buon punto di partenza è il lavoro della National Academy of

la pena accennare ad alcuni di questi temi, sui quali torneremo più avanti trattando il tema dell'opera elettronica e del testo digitale (cfr. Parte II).

Fra i molti contributi in ambito storico-letterario, a parte il citato Kernan (1990), spiccano quelli di Martha Woodmansee (1984, 1996), che sottolinea la spinta data da Foucault all'inizio della discussione sui concetti di proprietà e autenticità dell'opera³⁵ (anche se, in verità, il filosofo si limita a enunciare un programma):

In che modo l'autore si è individualizzato in una cultura come la nostra, a partire da che momento, per esempio, ci si è messi a fare delle ricerche sull'autenticità e le attribuzioni, in quale sistema di valorizzazione è stato intrappolato l'autore, a quale punto ci si è messi a raccontare la vita non più degli eroi, ma degli autori, in che maniera si è instaurata quella categoria fondamentale della critica "l'uomo-e-l'opera" – tutto ciò meriterebbe certamente di essere analizzato (Foucault 1971: 3).

Una delle prime cose che la Woodmansee ci aiuta a chiarire è il percorso storico subito da certi modelli culturali. Ad esempio, gli scrittori e teorici del XVIII secolo partono dal modello dello scrittore "ispirato", scartando invece il modello "artigiano" che aveva dominato Umanesimo e Rinascimento. L'autore rinascimentale (e ancora prima: basti pensare alla ricerca di una scrittura 'perfetta', *castigata et clara*, in Petrarca³⁶) era direttamente coinvolto con gli strumenti di produzione. Poliziano traduce e poi copia di sua propria mano l'*Iliade* e la dona a Lorenzo il Magnifico; questa operazione non ha certo una valenza solo estetica; per gli umanisti la chiarezza della scrittura ha un valore sociale ed *etico*, e la perizia tecnica è un impegno intellettuale ancor prima che *materiale*.

Il Piccolomini, discorrendo di scrittura, raccomanda la funzionalità e la chiarezza, opposte al vizzo dei caratteri che ora assomigliano a serpi [...] ed ora a tracce di mosche ("muscarum liturae"), mentre le lettere devono essere nitide, "non gracili né goffe, conservando la forma che a ciascuna è propria [...]" Una comune esigenza d'armonia e di funzionalità, deve regolare

Sciences (2000). Ma essendo un tema in costante mutazione è utile seguire le mailing list specializzate, come la statunitense cni-copyright@cni.org.

³⁵ La traccia riemergerà, come vedremo, nella Parte II, leggendo le riflessioni della critica testuale contemporanea sul concetto di opera e testo. Su una linea simile a Foucault vedi Derrida 1998: 32.

³⁶ Cfr. Petrucci 1975: 77.

l'espressione ed ogni atto con cui l'uomo comunica. La chiarezza della scrittura è la componente, sia pure piccola, di un bisogno di comunicazione più agevole e più larga. (Garin 2000: 59).

La situazione, come nota la studiosa americana, cambia sensibilmente a partire dal secolo XVIII (in modo affatto diverso nei singoli paesi europei). L'autore si allontana dalla *craftmanship* e dal controllo sui mezzi di produzione, *non copia più*, ma delega a una forza professionale indipendente parte del suo lavoro. È proprio questo il fenomeno di 'distanziamento' al quale si riferiva Ong: l'ispirazione diviene qualcosa di personale e di laico, rafforzando l'idea di "original genius".³⁷ Ciò sancisce il tramonto definitivo di quella che Maria Corti chiama la "sfera di indifferenza intorno all'emittente", e che aveva contraddistinto il mondo medievale (Corti 1997⁶: 55). Da qui alla *protezione* dell'opera del proprio ingegno il passo è breve: "the inspired work was made peculiarly and distinctively the product – and the property – of the writer." (Woodmansee 1984: 427).

Scopriamo che alla base della legge tedesca sul *copyright* (presa a modello da altri stati europei) c'è uno scritto di Johann Gottlieb Fichte: *Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks* ("Prova dell'illegalità della ristampa"). Il filosofo romantico delinea il fondamento teorico della proprietà intellettuale: "l'aspetto formale" di un testo, ovvero la particolare scelta di parole e frasi attraverso le quali le idee (il contenuto) sono espresse. (Woodmansee 1984: 445).

Questa concezione porta con sé una ridefinizione non solo del prodotto, ma anche dei processi di scrittura e lettura. Autenticità autoriale e unicità dell'opera danno vita alla concezione romantica della scrittura, che Goethe definisce come "riproduzione del mondo intorno a me, attraverso il mondo interiore che tutto afferra, riunisce, ricrea, impasta e di nuovo riordina in forma e maniera propria".³⁸

³⁷ Originalità e individualità dell'opera sono temi che si dibattono già nel Cinquecento, ma la Woodmansee, a dire il vero, rivolge poco la sua attenzione a questa fase storica.

³⁸ Il passo, citato dalla W., è tratto dalla lettera a Jacobi del 21 agosto 1774: "Sieh Lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniß Gott sey Danck, das ich

Tale “radically new conception of the book as an imprint or record of the intellection of a unique individual [...] entails new reading strategies. In neo-classical doctrine the pleasure of reading had derived from the readers recognition of himself in a poet’s representations (a pleasure guaranteed by the essential similarity of all men).” (Woodmansee 1984: 447).

Come osserva Charles Taylor da prospettiva etico-filosofica, l’ideale dell’autenticità assume un’importanza cruciale (Taylor 1999: 35) ed è destinato a mettere radici solidissime nella coscienza moderna. Anch’egli identifica in Herder il principale espositore di questo ideale:

Herder propose l’idea che ciascuno di noi ha una sua maniera originale di essere uomo [...]. E si tratta di una novità. Prima del tardo Settecento nessuno pensava che le differenze tra gli esseri umani avessero questo tipo di significato morale. C’è un certo modo di essere uomo ch’è il *mio* modo. Io sono chiamato a vivere la mia vita in questo modo, e non a imitazione di un qualsivoglia modo altrui. Ma ciò conferisce un’importanza nuova all’idea della fedeltà a sé medesimi. [...]. È questo il potente ideale morale ch’è giunto fino a noi. Esso assegna una cruciale importanza morale a uno speciale contatto con se stessi, con la propria natura interna [...] accresce quindi grandemente l’importanza di questo auto-contatto introducendo il principio dell’originalità: ciascuna delle nostre voci ha qualcosa di suo da dire. (Taylor 1999: 35-36).

Le parole di Herder sembrano presagire l’avvento alle inquietudini della poesia e della prosa moderna:

Herder describes this new and, to his way of thinking, “active” [*lebendig*] mode of reading as “divination into the soul of the creator [*Urheber*]. Not every writer merits reading in this way, he says, but with writers who are “worth the trouble” – our “favorite writers” – it is “the only kind of reading and the most profound means of education.”³⁹

La Woodmansee conclude il suo *excursus* rispondendo implicitamente a uno dei quesiti originari di Foucault: contestualmente alle affermazioni di Herder i letterati iniziano a convincersi che il compito del ‘critico’ sia quello di far emergere il ‘vero’ significato dell’opera. E tuttavia essi dimenticano che questa convinzione è il frutto delle *specifiche condizioni e circostanze* in cui gli

auch nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern.” (Goethe 1986: 166-167). Devo la traduzione italiana a Stefano Maschietti.

³⁹ *Herders Sämtliche Werke* (ed. Bernhard Suphan), Berlin: Weidmann, vol. VIII, 1892: 175-76. (Trad e cit. in Woodmansee 1984: 447).

scrittori si trovano in quel preciso momento storico. Questo ridimensionamento della critica letteraria (la Woodmansee sembra mettere in dubbio che una disciplina che scaturisce dalla concezione del tipo di opere che analizza possa essere strumento ermeneutico adeguato) ci tornerà utile più avanti, nell'analisi delle opere elettroniche. Come vedremo infatti troppo spesso il giudizio su queste forme espressive è figlio di pregiudizi interni ai sistemi di valutazione stessi.

Sulle ricerche di Martha Woodmansee fa perno anche Naomi Baron nel suo *Alphabet to E-mail* (Baron 2000), una delle poche monografie che affrontano il tema scritte e nuove tecnologie dal punto di vista della linguistica.⁴⁰ La parte centrale del libro è dedicata all'evoluzione della lingua sotto la pressione dei cambiamenti tecnologici. La tesi è che l'inglese scritto abbia seguito una traiettoria circolare, passando dalla stretta parentela col parlato dei primi secoli, agli standard di grammatica, punteggiatura, stile ecc. emersi fra XVII e XIX sec. fino all'attuale nuova convergenza con l'oralità, stimolata dal computer. Ripercorrendo le tappe del processo di riavvicinamento della scrittura al parlato, si assiste alla scomparsa dello status di autore-creatore ("the ultimate author was God (or those who took dictation from him)", 262) per entrare nell'era del documento fluido, "almost like happenings of the 1960s and 1970s"; qui il pericolo, secondo la Baron, è che si perda il senso della comunità di riferimento che stabilisce i criteri di originalità, veridicità e in ultima analisi *scientificità* di un testo (argomento che approfondirò nella Parte II).

A questo riguardo la studiosa americana esprime una forte preoccupazione per lo stato di salute del sistema educativo: oggi nelle università statunitensi gli insegnanti lottano per far accettare agli studenti metà delle *reading list* considerate standard fino a dieci o quindici anni fa. E si ricorda che è sempre più necessario specificare

⁴⁰ Vedi anche Crystal 2001.

nei programmi che non basta mettere in bibliografia una pagina Web su Shakespeare ma è obbligatorio *leggere il testo*.

In USA i confini fra inglese scritto e parlato si assottigliano soprattutto per il prevalere di modelli educativi progressisti (Dewey, Charles Eliot e loro più o meno legittime interpretazioni) sulle quali si innestano mode teoriche. È una chiara critica al decostruzionismo e alla *postmodern theory* che celebrano la scomparsa di autore e testo (con argomenti teorici assai affini a quelli degli stampatori pirata attaccati da Fichte⁴¹).

Le forze in gioco sono complesse, e la Baron per fortuna rifiuta ogni fatalismo: “Languages – and means of language production – continue to evolve, but change shouldn’t be equated with either progress or destiny” (261). Tra le righe si intuisce il timore che scomparendo le forze storiche che hanno contribuito a formare la civiltà della scrittura – dall’impulso del cristianesimo ai movimenti ideali e politici dei secoli XVII - XIX – a guidare il cambiamento siano solo le forze del mercato (come pensava Innis). Nonostante gli errori va riconosciuto che le forze del passato avevano “un progetto pedagogico”. Si può dire lo stesso dei poteri di oggi?

⁴¹ “But the ideas, the content! that which actually constitutes a book! Which only the author can sell or communicate! – Once expressed, it is impossible for it to remain the author’s property... It is precisely for the purpose of using the ideas that most people buy books – pepper dealers, fishwives, and the like, and literary pirates excepted [...] I can read the contents of a book, learn, abridge, expand, teach, and translate it, write about it, laugh over it, find fault with it, deride it, use it poorly or well – in short, do with it whatever I will. But the one thing I should be prohibited from doing is copying or reprinting it? [...] A published book is a secret divulged. With what justification would a preacher forbid the printing of his homilies, since he cannot prevent any of his listeners from transcribing his Sermons? Would it not be just as ludicrous for a Professor to demand that his students refrain from using some new proposition he had taught them as for him to demand the same of book dealers with regard to a new book? No, no, it is too obvious that the concept of intellectual property is useless. My property must be exclusively mine; I must be able to dispose of it and retrieve it unconditionally. Let someone explain to me how that is possible in the present case. Just let someone try taking back the ideas he has originated once they have been communicated so that they are, as before, nowhere to be found. All the money in the world could not make that possible.” (Christian Sigmund Krause, “Über den Büchernachdruck”, *Deutsches Museum*. 1 [January-June, 1783], 415- 17. Trad. e cit. in Woodmansee 1984: 444).

1.4 Verso la terza rivoluzione?

Sugli autori e le teorie della Scuola di Toronto (cfr. *supra* § 1.2.1) è stata svolta negli ultimi anni una intensa opera di ricerca, di discussione e a volte di rivalutazione.⁴² Sulla scia delle varie teorie della “trasformazione tecnologica” la nascita del computer è stata paragonata alla nascita dell’*homo typographicus* e l’*homo informaticus*, suo discendente, viene oggi visto da alcuni come il protagonista di una terza (o per alcuni solo seconda) ‘rivoluzione inavvertita’.

Ma qual è la differenza fra le tre rivoluzioni (ammesso che di rivoluzioni si tratti)? Premesso che “to the extent that we see echoes of the first communications revolution in the second [*scilicet* quella del computer], we must be careful to use the metaphor of the first transformation only as a means of generating suggestive possibilities” (Brent 1997), a mio giudizio due sono le differenze fondamentali da analizzare:

- (1) il computer non è (o non è soltanto) una tecnologia della stampa, ma è una tecnologia della *scrittura*. Dunque per quanto suggestive le analogie fra i passaggi oralità/scrittura (o manoscritto/stampa) e stampa/computer non catturano la complessità del fenomeno;
- (2) mentre la stampa tende a trasformare lo scrittore in autore, la malleabilità e interattività del testo elettronico sembrano dare più potere al lettore. Ecco perché le ricadute dovrebbero essere diverse da quelle della diffusione della stampa: toccando più da vicino i *processi* (lettura e scrittura), esse hanno maggiori *chances* di influire sui processi cognitivi. Quali che siano le conseguenze future, perplessità sulla sua opera, la famosa domanda-risposta di McLuhan non ha perso di senso: “È impossibile emanciparci dal funzionamento subliminale della nostra stessa tecnologia? [...] Dal momento che una cosa simile non è stata mai tentata in nessuna cultura forse la risposta è dubbia” (McLuhan 1988: 323).

⁴² Vedi l’antologia curata da Andrea Miconi (2000) con introduzione di Alberto Abruzzese e il saggio introduttivo sempre di Miconi a Innis 2001. Per la critica a McLuhan fondamentale punto di partenza rimane Rosenthal 1969².

2. Breve storia della scrittura elettronica

Sei anni fa sull'*Independent on Sunday*, Paul Roberts (1996), scrittore di testi elettronici indipendente, discuteva sul futuro della scrittura nell'epoca della rivoluzione digitale. Al lato del suo articolo un piccolo riquadro proponeva un calendario della rivoluzione: "1998: tutte le biblioteche scolastiche avranno accesso a Internet e CD-ROM [...] ; 2005: Internet è diventata più economica e più veloce [...] il denaro elettronico è una realtà. Il principale affare degli editori continuano a essere i libri ma [...] gli editori specialistici fioriscono grazie all'individuazione di nuovi lettori tramite Web. Il novanta per cento dei nuovi titoli vengono da piccoli editori;" saltiamo al 2050: "una nuova forma d'arte, ibrido di letteratura, video, animazione e musica, si sta affermando. Gli autori creano performance interattive sulle loro pagine web, connettendosi direttamente con il pubblico." L'articolo, nonostante qualche previsione ottimistica, affrontava gli argomenti in maniera misurata, con la giusta dose di realismo (l'autore fa parte della schiera di scrittori riciclati nell'industria delle ICT) e una componente di malinconico scetticismo che ogni Gutenberg-alfabetizzato non potrà non apprezzare. Alla fine, parlando delle future generazioni di autori Roberts scriveva: "Già ora non posso non guardare a questo futuro con apprensione e tristezza, non semplicemente perché mette in discussione la qualità della letteratura che sarà a disposizione di queste persone, ma perché so fin d'ora che non sarò capace di comprenderla [...]. Per coloro che sono stati allevati nella tradizione della stampa lineare questa forse rappresenta la più desolante ironia della rivoluzione digitale: l'aver partecipato entusiasticamente alla nostra stessa estinzione."

Per chi è cresciuto e si è formato nella cultura tipografica non sarà difficile riconoscersi in queste conclusioni. Il respingere le interpretazioni fratturali della storia (oltre alle ideologie della "svolta") non ci impedisce di tentare una ricognizione storica delle fasi di questa 'estinzione'. Ho tentato di riassumere il fenomeno della

scrittura elettronica in quattro tappe, a ognuna delle quali ho dedicato un paragrafo (anche se di diversa lunghezza).⁴³ Non si tratta di tappe progressive, ma piuttosto di “isole” genealogiche collegate da frequenti traghetti (le tipologie scrittorie interagiscono fra loro). L’obiettivo di questa – del tutto provvisoria – panoramica è quello di ricostruire una storia della scrittura elettronica, attraverso le testimonianze dirette degli scrittori e l’esame della letteratura critica più significativa che si è accumulata negli ultimi dieci-quindici. Mi concentrerò sui risvolti compositivi e letterari, trascurando, a parte qualche accenno, i pure importanti aspetti sociologici dell’impatto dei media.

Un efficace, anche se incompleto, *timeline* della scrittura digitale è stato proposto da Barger (1996). La scansione temporale ivi suggerita mostra come sia difficile analizzare il fenomeno da un punto di vista progressivo, assimilando *adozione* e *sviluppo* della tecnologia. Non si deve dare per scontato né che le tecnologie correnti siano quelle effettivamente più *avanzate* né che la loro ideazione e progettazione sia immune da influssi politici e sociali. Oggi, anche fra gli addetti ai lavori, si comincia a diffondere una certa consapevolezza riguardo a questi fattori. Tim Berners-Lee, il fisico inventore di World Wide Web, parla dello sviluppo e dell’adozione di HTML come risultato del “constant interplay between the diplomatically astute decision and the technically clean thing to do” (Berners-Lee 2000: 45). E non bisogna dimenticare che centri di ricerca e industrie (pubblici e privati) sono in competizione fra loro, con il risultato che il prevalere di questa o quella tecnologia è imprevedibile.⁴⁴

⁴³ Marie-Laure Ryan propone nella sua introduzione a *Cyberspace textuality* (Ryan 1999: 1-10) una classificazione delle varietà di “computer-supported texts” basata su tre macro-categorie: il computer come co-autore, il computer come supporto, il computer come teatro. Sebbene questa classificazione sia molto interessante (soprattutto nelle partizioni interne), ho optato per un’organizzazione diacronica, più adatta al taglio storico di questa parte.

⁴⁴ Si veda il caso della posta elettronica: come la conosciamo oggi nasce nel 1972, ma già prima di ARPANET esistevano sistemi concorrenti, come per esempio il progetto MAC, sviluppato dai laboratori informatici del MIT nel 1963 (Garfinkel / Abelson 1999).

A. Anche se il computer viene utilizzato per la scrittura fin dai primi anni settanta, i primi studi sulla scrittura elettronica e in particolare sugli effetti della videoscrittura cominciano ad apparire negli anni Ottanta. Si tratta di ricerche che seguono diversi filoni, in genere di tipo linguistico e psicologico⁴⁵, mentre scarseggiano le “storie” dei programmi di videoscrittura⁴⁶, della loro diffusione e del livello tecnologico e funzionale raggiunto nelle diverse fasi storiche. Gli studiosi di area umanistica spesso fanno fatica a capire che qualsiasi tipo di valutazione sul ruolo degli strumenti, in qualunque sede (storica, sociologica, linguistica, ecc.), non può prescindere da un’accurata disamina tecnica. E il fatto che tali lavori, per poter essere completi, richiedano competenze miste e gruppi di ricerca interdisciplinari, non fa che rallentarne o ostacolarne la realizzazione. Facilità e rapidità nelle fasi di stesura e revisione, alta flessibilità della pianificazione (un testo può mutare ed essere scomposto all’infinito) e incremento della paragrafizzazione (Fiormonte 1995b) sono tra gli effetti più comuni indotti dall’uso di un *word processor*. A questi vanno aggiunti naturalmente anche la fluidità, la scorrevolezza e una maggiore pulizia formale, grazie a strumenti come il cerca-sinonimi, il controllo ortografico, i quadri di impaginazione, la misura della leggibilità, ecc. Non tutti sono d’accordo però che il processo di revisione migliori con l’adozione del computer. Alcune ricerche condotte in ambito scolastico e universitario (Halio 1990, Piolat / Blaye 1991, Cochran-Smith 1991, Kollberg 1998) hanno posto

⁴⁵ Come introduzione alla scrittura elettronica in generale cfr. Baron 2000 e in italiano l’ancora valido Scavetta 1992. Studi e esperimenti, di impianto perlopiù cognitivista, riguardano gli effetti dei media elettronici in generale (Greenfield 1984), e poi via via si vanno concentrando sulla scrittura (Bridwell-Bowles *et al.* 1987; il punto della situazione sugli anni ottanta in Cochran-Smith 1991), sull’uso dei diversi programmi e tipologie scritte (Anis 1991, Meyer, 1991, Markel 1994) sulla revisione e le tappe del processo compositivo (Paoletti 1991, Zammuner 1994) sulla scrittura letteraria (Palma 1987, Fiormonte 1995a e 1996). Su *literacy* e computer vedi Holdstein / Selfe 1990 e Selfe / Hilligoss 1994. Una spaccato di studi internazionali sugli effetti del computer sulla scrittura è in Snyder 1994. La maggioranza dei lavori citati vengono dalla scuola nordamericana della *composition* (Hawisher / Selfe 1989 e 1991, *Critical Issue* 2000), che si è specializzata sul tema dei rapporti fra didattica della scrittura e computer (vedi la rivista e l’annuale convegno <http://corax.cwrl.utexas.edu/cac/>).

l'attenzione su una serie di rischi. L'esasperata attenzione al livello locale del testo, dovuta all'influsso del video e all'ossessione della "pagina perfetta", produrrebbe, oltre a una diminuzione della riformulazione sintattica, una tendenza alla "conservatività" delle macro-strutture testuali (Scavetta 1992: 27-29 e Haas 1989), la perdita di spessore (stereotipi, iterazione stilistica) e la perdita di coerenza dell'impianto generale del testo (Mendelson 1991 e vedi le osservazioni di Kolb nell'Appendice B). Tra gli effetti secondari e talvolta indesiderati della scrittura in presa diretta altri autori includono l'incremento di modismi, frasi fatte, colloquialismi (M. Hailo [1990a, 1990b] parla di *talky writing*, ma vedi anche Baron 1998). Oltre queste osservazioni, tranne in casi molto specifici, è difficile spingersi. I dati riportati si riferiscono soprattutto a bambini e ragazzi in età scolare, ma sono pochi, anche fuori d'Italia, gli esperimenti sistematici sull'influenza del *wp* sul processo di scrittura. Credo che un tale lavoro sia auspicabile anche perché ancora per molto la fase del computer usato 'come macchina da scrivere' seguita a interessare la grande massa degli utenti di computer (pensiamo ad esempio ai paesi in via di sviluppo, ecc.).

B. In una seconda fase il computer si propone come strumento altro da carta e penna (o carta e macchina da scrivere). È la fase del massiccio impatto dell'informatizzazione del lavoro sulla composizione di saggi e di pubblicazioni accademiche e del cambio di prospettiva nell'uso: da computer *per* scrivere a libro *ispirato* dal computer.⁴⁷ Spuntano le prime teorizzazioni di questo nuovo modo di comporre:

Text, ConText, and HyperText is divided into three major parts, with each part commenting upon and developing ideas from the other two. The structure of this book is musical rather than linear: chapters look forward or back to other chapters, and ideas are deepened in this way. (Barrett 1988: xiv).

⁴⁶ Per una breve cronologia vedi Kunde 2001.

⁴⁷ Vedi per es. "Chi ha paura del computer?" di Michael Crichton (1984), una delle primissime introduzioni al computer per 'umanisti' e il libro scritto a quattro mani da Guglielmo e Vittorio Zucconi nato e ispirato da un dialogo via modem stabilito fra padre e figlio (Zucconi / Zucconi 1993).

Anche in Italia si inizia a riflettere su questo nuovo modo di strutturare i libri, come fa Graziella Tonfoni nel suo *Frammenti testuali. Un libro da navigare, da comporre, da ricostruire, cioè un iperlibro* (1994a). Il testo della Tonfoni rappresenta un esempio di uso diverso del supporto cartaceo alla luce delle teorie e dei prodotti ipertestuali. Si tratta cioè di quel tipo di pubblicazioni a stampa (di cui più tardi si vedranno versioni in rete) influenzate dalla dimensione elettronica del testo. Il problema che si pone alla critica è che in questo tipo di libri, ormai numerosissimi, sono rintracciabili – alcune volte consapevolmente, altre meno – influssi o popolarizzazioni di elementi tipici delle avanguardie artistiche del secolo appena trascorso, dal Futurismo alla Pop Art, da Duchamp a Dada, ecc.⁴⁸ Come si ricorderà McLuhan, percorrendo lo stesso itinerario (i simbolisti francesi, Joyce, le avanguardie figurative, ecc.), aveva già tentato il ‘superamento’ del libro attraverso un tipo di pubblicazione che si ispirava all’universo elettronico dei media.⁴⁹ Un esempio è il collage di aforismi, foto, illustrazioni e citazioni *The Medium is the Massage*, composto insieme al designer e pittore Quentin Fiore e pubblicato da Bantam nel 1967. Per ora basti notare (ma ci ritorneremo) che risultati estetici e linguaggi a trenta anni di distanza non sembrano uscirne rivoluzionati – e che ciò che si rimproverava a McLuhan lo si ritrova, spesso immutato, in queste opere.

C. La terza fase è intermedia. Qui è abbastanza utile la distinzione fra letteratura digitale “dura” e “molle” fatta da Nadiani (2000); la prima corrisponde alle prime banche dati su CD-ROM non ipertestuali (per es. la prima versione di LIZ, *Letteratura Italiana*

⁴⁸ Un argomento sviluppato già alcuni anni fa da Richard Lanham, che citava proprio il Futurismo: “[...] the aesthetics of computer display were worked out in the visual arts long before the dominance of the computer it self. This prophetic reincarnation allows me to develop my argument largely through illustrations from this pre-electronic visual history.” (Lanham 1992: 221). Sulle innovazioni testuali e tipografiche dei Futuristi vedi anche Scheiwiller 1996; ma un’argomentazione generale sull’importanza delle avanguardie nel far emergere una nuova concezione della scrittura è svolta da Harris 2000: 215-242.

⁴⁹ Per un’ottima ricostruzione degli influssi novecenteschi sulla nascita dell’idea di ipertesto cfr. anche Orfei 2002.

Zanichelli), la seconda a “forme di digitalizzazione e di presentazione ipertestuale interessanti determinati generi testuali” (Nadiani 2000). Cronologicamente questa fase di transizione copre l'intero decennio 1980-90 (in Italia si estende qualche anno oltre). È questa l'epoca ‘eroica’ della testualità elettronica e delle reti: il primo prototipo di *Xanadu* è del 1981 (Nelson 1981 e 1992), Randall Trigg nel 1983 mette a punto all'Università del Maryland TEXTNET (Trigg / Weiser 1986) e William Gibson un anno dopo conia il termine *cyberspace*. Si fa acceso il dibattito sugli standard di memorizzazione e trasferimento dei dati: sempre nel 1983 il protocollo TCP/IP prevale sullo NCP e getta le basi per Internet in USA, ma France Telecom lancia il network nazionale *Minitel*. La Apple produce *Hypercard* uno dei primi software per costruire ipermedia⁵⁰ e nello stesso anno (1987) si tiene il primo convegno sugli ipertesti nel North Carolina.⁵¹ A questa fase appartengono anche forme primitive di ipertestualità, come i prodotti realizzati con *Folio VIEWS*, uno dei pochi programmi per la realizzazione di ipertesti per MS-DOS (e pre-Windows; cfr. *infra* § 2.3). È ovvio che mentre si sperimentano nuovi modi di strutturare l'informazione scritta la maggioranza degli scrittori continua a usare la macchina da scrivere (cfr. Appendice B per le interviste). Intanto però si diffondono i dizionari elettronici e i primi programmi di correzione ortografica, strumenti che cominciano ad alleviare – e arricchire – il lavoro di chi scrive per professione. La realizzazione e l'utilizzo di banche dati in campo scientifico inizia a trasformare il modo in cui lavorano gli studiosi (dal 1986 molte istituzioni internazionali adottano lo standard SGML per la codifica di testi).

D. La quarta fase è quella aperta dalle possibilità del software e della rete: l'opera (non soltanto quella esplicitamente letteraria) si trasforma gradualmente: dalla fusione di suoni, immagini e testo

⁵⁰ Su definizioni, usi e proprietà degli ipermedia cfr. Antinucci 1993 e Toselli 1998: 15-39.

⁵¹ Per questa cronologia cfr. Zakon 2001.

nasce l'opera multimediale, registrata su CD-ROM o fruibile in rete. È la fase attuale, che Ortoleva, ricollocando tutto nello schema della comunicazione, chiama giustamente di "convergenza":

La storia delle forme di comunicazione è storia della complementarità e dell'opposizione fra diversi tipi di messaggi e fra diversi tipi di produzione, memorizzazione, trasmissione, ricezione dei segni: nelle diverse epoche storiche i diversi media si sono venuti separando e specializzando, o combinando e integrando. Possiamo dire che nel suo insieme la storia dei media è suddivisibile in fasi di differenziazione, in cui si è accentuata la divisione dei compiti fra diversi strumenti di comunicazione (il periodo che va dalla rivoluzione industriale fino agli Trenta è sicuramente una di queste fasi), e fasi "multimediali", in cui prevale la convergenza fra le diverse tecnologie: quella che stiamo attraversando è appunto una di tali fasi. (Ortoleva 1997²: 26-27).

Nel campo della scrittura gli esempi da citare sarebbero molti: si va dai primi "elettrolibri" o *expanded books*, primo fra tutti *Afternoon* di Michael Joyce (Miglioli / Joyce 1993), scritto con l'ormai storico programma *Storyspace* (<http://www.eastgate.com/>) ai CD-ROM creativi della Voyager, che includevano nel catalogo degli anni Novanta titoli di star della scienza come Marvin Minsky, Stephen Jay Gould, Donald Norman, ecc. (<http://voyager.learntech.com/cdrom/>), fino all'esperimento tentato nel 1996 da Luis Goytisolo, poeta e narratore 'tradizionale' e inaspettato autore di *Mzungu*, romanzo che *continua* in un CD-ROM (un genere in voga anche per i film); ma le più promettenti novità di questo periodo sembrano essere le opere ipertestuali e interattive online: *Delirium*, *Hegirascope*, *The Confessional*, ecc. (recensite in Oliva / Johnson 1996). Per la fiction interattiva uno degli esperimenti più interessanti degli anni Novanta fu probabilmente *The Lurker Files*, dove l'autore di best-seller Scott Ciencin inventava storie in cui i dialoghi reali dei visitatori all'interno di una apposita *chat-room* (la cosiddetta Ratskellar) apparivano senza preavviso all'interno della narrazione⁵². Da queste contaminazioni Random House e l'autore-

⁵² In un certo senso siamo ancora agli assemblaggi futuristi: "- Andiamo? / - Andiamo pure. / All'arte del ricamo, / fabbrica di passamanerie, / ordinazioni, forniture. / Sorelle Purtaré / Alla città di Parigi. / *Modes, nouveauté.* / Benedetto Paradiso / successore di Michele Salvato, / gabinetto fondato nell'anno 1843. / Avviso

compilatore ricavarono tre libri di successo, *Faceless*, *Know Fear* e *Nemesis* (alcuni di questi ancora in commercio, vedi <http://www.scifan.com/series/>).

Una tecnica di questo tipo ha ricordato a molti gli esperimenti del parigino *Oulipo*⁵³, ma a mio giudizio pur non basandosi su principi narrativi rivoluzionari *The Lurker* rimane una stella del genere interattivo. Per la saggistica è d'obbligo menzionare il lavoro di Nancy Kaplan (Kaplan 1995), uno dei migliori esempi di saggio composto con criteri ipertestuali. Infine, inesplorate possibilità estetiche apre la sperimentazione in campo iper-audiovisivo, con la creazione di opere che applicano i principi di frammentazione e interattività dell'ipertesto narrativo al racconto cinematografico (vedi i primi esempi di narrativa ipermediale: <http://www.lcc.gatech.edu/gallery/hypercafe/>). Lo sviluppo delle tecnologie di *broadcasting*, HTML dinamico, *Flash*®, SMIL (*Synchronized Multimedia Integration Language*), ecc. indicano che il ruolo della multimedialità è destinato a crescere: siti come <http://www.artistica.org> o <http://www.kubrick2001.com> ospitano esperimenti che è molto difficile inquadrare in un genere espressivo preciso (cinema, letteratura, pittura?).

Ma come vedremo (cfr. cap. 3) le possibilità di scrittura della rete non si esauriscono: *chat*, MUD, e persino i sistemi di *messaging* della telefonia mobile svolgono un ruolo importante tanto nell'innovazione dei linguaggi che nei meccanismi di partecipazione e *co-authoring*. La differenza fra rete e supporto fisso è centrale per capire il successo o meno di questi prodotti: se le opere in rete, che

importante alle signore! / La beltà del viso, / seno d'avorio / pelle di velluto. / Grandi tumulti a Montecitorio. / [...]" (*La passeggiata*, in Palazzeschi 1958: 237)

⁵³ "Ciò che alcuni scrittori hanno introdotto nella loro maniera con talento (o anche con genio) [...] l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo) si propone di farlo sistematicamente e scientificamente, ricorrendo, se necessario, ai buoni uffici delle macchine per il trattamento delle informazioni." (dal primo manifesto della LiPo 1962, trad. it. in Campagnoli 1995: 22). Di matrice oulipiana fu il progetto *Marco Polo, ou le nouveau livre des merveilles* organizzato da Bernard Tournois e Bernard Treminville ad Avignone nel 1985. Sette scrittori francofoni (fra cui Eco e Calvino) collegati fra loro

non scontano più come un tempo le minori possibilità tecniche di Web possono, almeno in teoria, venire aggiornate e fruite a distanza di anni, programmi e CD invecchiano rapidamente e richiedono tali investimenti iniziali che nella maggioranza dei casi gli editori preferiscono non rischiare con opere di pura sperimentazione.

2.1 La sfida ai “limiti del linguaggio”

Un utilizzo pieno e consapevole degli strumenti espressivi sin qui citati richiede la conoscenza di un *corpus* di pratiche e di competenze tecniche notevole. Tornerò più volte su tale questione, sulla quale in ambiente umanistico si comincia a discutere fin dai primi anni Novanta. Riprendendo un’osservazione di Giulio Lughì (1996: 109), che sottolineava l’importanza della conoscenza della programmazione per gli autori di ipertesti narrativi, va notato che la quarta fase porta a una specializzazione delle varie tecniche compositive e di conseguenza alla nascita di nuove figure professionali.⁵⁴ Nel capitolo precedente avevo parlato della stretta unione fra tecniche di scrittura e *programma politico-culturale* degli

attraverso una rete informatica avrebbero dovuto partecipare, ciascuno dalla propria città, alla composizione di un’opera collettiva.

⁵⁴ Alan B. Howard, che ha condotto in Virginia uno dei primi corsi sviluppati interamente su Web (<http://xroads.virginia.edu/~AS@UVA/virtreal.html>), fa alcune interessanti considerazioni a proposito dell’impossibilità di seguire (e di dominare, *mastering*) l’evoluzione inarrestabile della tecnologia. Gli studenti di Howard creano opere su Web destinate ad essere modificate – spesso integralmente – nel semestre successivo da altri studenti più “avanzati” tecnologicamente. Questo fenomeno crea delle sfasature e dei conflitti all’interno dei tradizionali paradigmi educativi. Insegnante e studenti, nell’implementare nuove soluzioni, si vedono infatti obbligati a disfarsi delle vecchie, e ciò metterebbe in difficoltà la nozione, tutto interna al sistema culturale occidentale, di “passaggio” della conoscenza. Ma quando le vecchie conoscenze diventano rapidamente inservibili è lo stesso concetto di *insegnamento* che viene messo in discussione. Quale diventa infatti il ruolo del *tutor* in un processo di apprendimento dinamico che nessuno controlla e nel quale egli stesso è coinvolto? Se la conoscenza si evolve velocemente, tanto da scavalcare chi sta al di qua della cattedra, è ancora possibile una distinzione (e una possibilità di mediazione) fra docente e discente? Sono questi difficili quesiti ad animare la discussione su un intervento di Massimo Riva (1996: 117-137), direttore alla Brown University del progetto *Decameron Web*. Riva afferma infatti che il ruolo dell’insegnante, in un corso basato sulle nuove tecnologie, si trasforma: da ‘autorità’ diventa ‘facilitatore di esperienze didattiche’ o come egli stesso scrive *trainer* (132). Di qui i timori (non sempre giustificati) dei suoi critici (cfr. Castellana 1997), secondo i quali tale posizione “falsamente democratica” minaccerebbe l’autorità dell’insegnante e la sua autonomia.

umanisti, accennando a Petrarca. Armando Petrucci racconta che il poeta, dopo una lunga ricerca, trovò incarnato il suo ideale calligrafico nella scrittura di Giovanni Malpighini da Ravenna. Grazie all'opera del Malpighini “ecco finalmente assicurati il completamento e la diffusione delle grandi raccolte che egli andava preparando.” (Petrucci 1974: 77). Di lui ci è rimasta la copia definitiva del *Rerum vulgarium fragmenta*: “in questo illustre codice la mano del giovane copista si alterna a quella del vecchio maestro e il confronto fra le due grafie risulta perciò facile ed immediato.” (78). Si può dire che Malpighini fu il primo artista-tecnologo della storia, una professione ‘ibrida’ che ci ricorda il profilo di alcune figure attuali – come ad esempio il Web designer, figura a metà fra l'ingegnere, il grafico e il filologo.

Tuttavia la riprofessionalizzazione alla quale ci costringe il computer va oltre l'unione (fondamentale dal punto di vista storico) di competenza tecnica e “genio creativo” realizzatasi fra Umanesimo e Rinascimento. Forse qualcosa di paragonabile è avvenuto nel cinema: ogni sceneggiatore sa infatti che per scrivere un buon testo è necessario avere esperienza di tutti gli elementi che compongono una produzione – e questo è all'origine delle difficoltà di alcuni grandi scrittori, ad esempio Gadda, alle prese con un mezzo ‘di arrivo’ diverso dal libro. Ricorrendo a un paradosso, è come se Dante avesse avuto a che fare ogni mese con una versione ‘nuova’ del dialetto fiorentino, costringendolo ogni volta a riscrivere – anzi a fare un *upgrading*⁵⁵ – dei canti della *Commedia*. Assurdo? Eppure è veramente difficile immaginare una nuova creatività disgiunta da una profonda conoscenza degli strumenti informatici. Dobbiamo abituarci a immaginare gli autori digitali del futuro come *équipes* di esperti in grado di seguire la continua evoluzione della tecnologia, che ne sappiano sfruttare al massimo le potenzialità ma, soprattutto, che

⁵⁵ Con questo termine si indica l'*aggiornamento* tecnico che viene effettuato sui vari componenti di un computer (hardware e software) e che costringe gli utenti, in

siano essi stessi in grado di programmare linguaggi (tecnici e metaforici) *nuovi*. Come immaginare infatti un linguaggio e un'opera slegati dai propri strumenti? È proprio questo principio di “non-identità” o perlomeno di palese distanza fra strumenti, autore e opera, fra pennello e colori, fra carta e penna, fra pietra e scalpello, la cifra nuova introdotta dalla tecnologia (lo ricordava Benjamin per la fotografia [Benjamin 2000: 68]) e che l'informatica radicalizza: mai come in questo scorcio di secolo chi produce l'opera è stato così lontano dai processi che forgiavano gli strumenti del proprio lavoro.

La sofisticazione tecnologica per ora è il più grande limite e insieme la sfida dell'opera multimediale. Perché una cosa è certa: il dominio del linguaggio naturale e delle tradizionali tecniche di scrittura non basta più; come ha scritto Marie-Laure Ryan, una delle più note teoriche della *cybertextuality*, il digitale “challenges the limits of language” (Ryan 1999: 10) e il suo compito è quello di espandere questi limiti. Echeggia in queste affermazioni il dramma/profezia di Heidegger sul “venire meno del linguaggio”⁵⁶ e il prendere forma di una *élite* in grado di generare e controllare i metalinguaggi delle macchine. Riprenderò queste suggestioni nel capitolo sul presente delle forme di comunicazione elettronica (cfr. *infra* § 3.3.2): per ora occupiamoci del passato recente delle tecnologie di scrittura.

Nei paragrafi che seguono fornirò dunque, a partire dalla suddivisione in quattro fasi o tappe che ho proposto, una rassegna di idee, commenti e opinioni sul computer e la scrittura a cavallo fra anni Ottanta e Novanta. Seguirà un nutrito *flash-back* su profeti e antenati dell'ipertesto letterario, al quale si riallacciano, integrandoli, questi ultimi spunti.

media ogni due o tre anni, ad apprendere nuove tecniche, nuovi “linguaggi” e nuovi programmi (oltre che a investire *di nuovo* soldi).

⁵⁶ Cfr. l'introduzione di Vattimo a *La scrittura e la differenza* (Derrida 1990: xiv).

2.2 Prima tappa. La turbomacchina degli anni Ottanta

2.2.1 “Pelle degli eroi” e ancilla dei nuovi media

La varietà delle convinzioni sull'influenza o meno dell'uso del *wp* dipende dal carattere, dalla personalità e dal tipo di scrittura di ciascun autore. L'atteggiamento di uno scrittore può cambiare a seconda che si riferisca alla narrativa o alla saggistica, o che scriva dell'una o dell'altra. In base a che criterio dividere le loro opinioni? Chi studia il fenomeno si è sforzato di proporre delle classi, degli “schieramenti” più o meno eterogenei. Rispetto al dibattito italiano, mi sembra che si parta sempre da un atteggiamento “standard”, per poi via via differenziarsi nel corso dell'uso (la pratica in genere conforta).

Uno dei primi divulgatori della videoscrittura in Italia fu Claudio Pozzoli, saggista e autore di *Scrivere con il computer* (1986). Nelle prossime pagine mi riferirò spesso a questo autore, utilizzandolo, in un certo senso, come emblema o ‘caso di studio’ di un certo periodo storico.

Pozzoli nel suo libro descrive i pregi del *wp* ma prende le distanze sia dagli apocalittici che dagli apologeti del *pc*, “quelli che vedono solo la faccia positiva del progresso tecnologico. Non pensano che si tratta di un processo contraddittorio che può dar luogo, se gestito male, a molti più inconvenienti che vantaggi.” In una lettera inviata alla *Stampa* e pubblicata il 5 giugno 1983 sull'inserito *Tuttolibri* Pozzoli ipotizzava un uso del *pc* in tutte le fasi di produzione del testo, dall'autore all'editore, ottenendo in questo modo un notevole risparmio di tempo e di costi. Questa lettera fu seguita da un'inchiesta di Luciano Curino intitolata “Scusi, lei scriverebbe un romanzo con il computer?”

I pareri degli intervistati erano quasi unanimi. Alberto Moravia: “Secondo me il computer è più utile per i giornalisti: per loro il tempo conta molto, no? Ma lo scrittore ha altri problemi e potrebbe scrivere benissimo ancora sulle tavolette di Ninive, incidendo la creta.” Mario Soldati: “Ho 77 anni e non mi metto a studiare certe cose”. Piero Chiara: “Questo nuovo congegno non mi servirebbe. Lavoro in tutti i posti e non posso portarmi dietro

un'officina." Anche Italo Calvino rifiutava il computer, nel suo ultimo romanzo, disse, ne aveva parlato come di una cosa mostruosa. Dall'inchiesta di Curino risultò che il computer "è in genere sconosciuto agli autori, o essi ne diffidano. Pochi sono arrivati alla macchina per scrivere elettrica." (Pozzoli 1986: 23)

Alla fine Pozzoli, con un moto di simpatia, giustifica il residuo attaccamento di poeti e narratori a carta e penna, ma è profondamente convinto dei vantaggi del pc per chiunque abbia fatto dello scrivere una professione: "Gli intervistati però erano quasi tutti romanzieri. Avevano quindi il diritto, come poeti, di scrivere sulle nuvole. Io mi riferivo ai traduttori, ai saggisti, agli autori di opere scientifiche, agli insegnanti, ai giornalisti, ai liberi professionisti. Se devo essere sincero ai romanzieri non avevo proprio pensato."

A completare questo primo quadro degli anni Ottanta non può mancare l'opinione di un profondo conoscitore della scrittura, Giorgio Raimondo Cardona, che ci ha regalato una bellissima descrizione della nuova "forma" scrittoria nata con l'avvento del wp. Secondo Cardona con il nuovo strumento la scrittura, superando attriti e ritardi, ci si avvicina sempre di più alla sincronia con il pensiero:

La pianificazione è diversa: per un verso ricorda quella dell'oralità; non c'è bisogno di decidere con una certa rigidità, posso allineare le cose via via che mi vengono in mente e spostarle dopo, o metterle direttamente al loro posto presunto entro una trama larga; posso cancellare tutto quello che non approvo e ripartire immediatamente, poiché la velocità di cancellazione è molto alta, virtualmente pari a quella di un ripensamento, essa non spezza il flusso dello scrivere. E soprattutto, malgrado questa continua opera di modificazione e rimessa in moto, il testo rimane miracolosamente liscio e intatto [...] Così, l'effetto di questo testo che continuamente si rigenera come la pelle degli eroi mitologici, e riprende sempre l'esatto allineamento, qualunque sia l'aggiunta, è certo quello di un rassicurante ordine esterno. La disperazione della prima riga in un foglio ancora vergine [...] non esiste più. Tutto ciò è rasserenante, invita a scegliere il meglio di sé, a utilizzare in miglioramenti il tempo risparmiato (dopo non ci sarà ricopiatura perché il testo è sempre definitivo, in qualunque momento lo si voglia chiudere), ad essere perfezionisti perfino. Non avremmo mai ribattuto un testo altrimenti completo e soddisfacente solo per inserire una parola nella terza riga e toglierne una due righe più avanti. Adesso invece si può: quale maggior monumento al *labor limae*, di uno strumento che invita ad essere tanto precisi quanto si vuole? Nemmeno il più esigente degli scrittori ha mai conosciuto una simile possibilità: con la videoscrittura invece ogni edizione è l'ultima,

salvo che non vi si voglia tornare ancora dopo, a penna. (Cardona 1990: 190-191).⁵⁷

Il tema insomma comincia a prendere piede: nello stesso anno Gian Carlo Ferretti (1985) riportava su *Pubblico* il risultato di una serie di conversazioni avute con vari intellettuali e scrittori tra cui Umberto Eco, Alberto Asor Rosa, Franco Fortini, Mario Losano, Giovanni Cesareo, Alberto Abruzzese, ecc.

Le polemiche degli anni successivi⁵⁸ non sembrano aver portato nuovi argomenti alla discussione e molti dei problemi posti in quelle lontane interviste giacciono intatti. È interessante per altro notare l'evoluzione dell'atteggiamento di molti intellettuali verso l'informatica, che dalle varie sfumature di scetticismo qui enunciate passano all'entusiastico matrimonio con la multimedialità degli anni recenti.

Riflettendo sulla scrittura elettronica Eco si chiede se il pc stimoli la stesura di getto e quindi irriflessiva o al contrario la revisione e il perfezionismo, e sembra convincersi della prima ipotesi: "Da questo punto di vista, forse, il computer diventerebbe una macchina che incoraggia la cosiddetta ispirazione intuitiva; quindi una macchina che incoraggia i cattivi scrittori, che sono quelli che seguono l'ispirazione." (Ferretti 1985: 50-51).⁵⁹ Cesareo al contrario afferma che la maggior facilità di scrittura e correzione invita al ripensamento e alla riflessione sul testo, avvalorando l'ipotesi del perfezionismo: "Il fatto cioè di saltare l'intero e lungo iter tradizionale: stesura a mano –

⁵⁷ Il testo fu pubblicato originariamente nel 1985 in *Biblioteche oggi*, 3, pp. 9-11.

⁵⁸ Cfr. Minore 1994 e Trombetta 1996.

⁵⁹ Eco interverrà sul tema molte altre volte (cfr. Eco 1984, 1985, 1986, 1991 e 1996). In una "Bustina di Minerva" del 1986 sosteneva la tesi che la videoscrittura avrebbe influito, magari a lungo termine, sulle strutture della lingua italiana. In un altro intervento celebra il computer al punto tale che viene spontaneo chiedersi se non abbia fatto la fine di quei 'cattivi scrittori' da lui stesso evocati: "[...] pour la première fois dans l'histoire de l'écriture, on peut écrire presque à la même vitesse que l'on pense. [...] Avec l'ordinateur, vous inscrivez sur l'écran en simultané toutes vos idées sur un sujet. C'est l'écriture automatique des surréalistes enfin réalisée! Alors, que se passe-t-il? Vous êtes en face de votre pensée brute. Le computer réduit en poussière ce rideau qui, par la plume et le papier, s'intercale entre vous et vous. En ces sens, il est spirituel. [...] . L'ordinateur est masturbatoire. Ma fascination est telle qu'il m'arrive d'écrire juste pour plaisir d'employer la machine." (Schemla / Eco 1991: 17).

ribattitura – bozze, passando direttamente dalla videoscrittura alla stampa, il fatto di poter apportare tutte le correzioni e varianti sul video prima che il testo passi in memoria, per poi stamparlo velocemente, offre un tempo molto maggiore per la stesura, e sposta a monte la necessità di definizione del testo, non lasciando margini all'alibi del rinvio e del possibile pentimento successivo.” (52).

Ma la computerizzazione della scrittura ha portato a dei cambiamenti organici e strutturali nel processo creativo? Fortini è convinto che le conseguenze di questo processo non vanno oltre “un arricchimento organizzativo e strumentale”: “L’invenzione della stampa ha avuto certamente un’incidenza rilevante sulle forme letterarie, ma non per il fatto tecnico in se stesso, bensì per le conseguenze legate alla creazione di un pubblico molto più vasto [...] ancora una volta il processo creativo non cambia certamente per questo [l’avvento dell’elettronica], bensì per tutto il processo di trasformazione della società e del linguaggio: trasformazione di cui fa parte anche l’elettronica, come risultato prima che come causa.” (53).

È lecito chiedersi se il predominio del mezzo audiovisivo avrà come conseguenza la scomparsa completa dei tradizionali modi di leggere e scrivere: Cesareo è convinto che il testo scritto sopravviverà, ma sarà diverso rispetto a quello al quale siamo abituati, perché il canale o i canali influiranno notevolmente sulla sua natura: “[...] il testo, anziché nascere direttamente nel calco di un linguaggio o di un genere, potrà essere concepito e *scritto* in prima istanza come *progetto*, come una sorta di ‘matrice’ intenzionalmente multimediale, cioè atta ad essere utilizzata e realizzata [...] in varie forme e in vari linguaggi per essere veicolata, ovviamente, su canali differenti. In questo caso, la scrittura potrà servire da strumento ‘interno’: un mezzo destinato a rendere praticabile ‘l’impianto’ (si pensi allo script nel cinema e nella televisione) e non a comunicare direttamente con il consumatore.” (60). Quindi uno scritto che sopravvive solo come relitto “funzionale”.

Eco si spinge un po' più in avanti. Per lui fra le conseguenze della rivoluzione informatica ci sarà una enorme rivalutazione della lettura.⁶⁰ Ma in cosa sarà diversa la lettura sullo schermo? “Le generazioni di ragazzini che impareranno a leggere a tre o quattro anni sullo schermo e con grande velocità, perderanno probabilmente il gusto della lettura lenta con sottolineature, con meditazioni in mezzo. Certi meccanismi cambieranno. Inoltre la lettura potrà diventare più strumentale, per ottenere informazioni secche; mentre la visione, per contrasto potrà diventare più creativa [...]” (Ferretti 1985: 62-63). Eco si mostra piuttosto scettico sulle nuove possibilità aperte dall'uso del multimediale nell'ambito letterario: “È un'idea vecchia, cosa facevano *Lacerba* o le riviste surrealiste? E che cos'è *L'Espresso*, se non una contaminazione di generi? Perché non viene in mente a nessuno di fare un romanzo con disegni, pezzi di sceneggiatura, diagrammi, cartoons, eccetera? [...] Sembra che ci sia una resistenza a una multimedialità assoluta. La multimedialità funziona su canali paralleli.”⁶¹

Più pessimista (ma anche più articolato) Fortini: “Se si considera quanto dal tradizionale corpo della letteratura scritta passa alle forme di spettacolo e di comunicazione televisiva, musicale, pubblicitaria, ecc., si può prevedere una progressiva diminuzione dei poteri della letteratura propriamente intesa, a vantaggio del letterario diffuso” (Ferretti 1985: 63). Fortini e Asor Rosa ipotizzano quindi una progressiva trasformazione della produzione letteraria, mentre filologia e critica diventerebbero sempre più dei mondi isolati e indifesi nel gran mare dei “barbari” fruitori e produttori della nuova comunicazione. Abruzzese, che è più o meno dello stesso avviso,

⁶⁰ Ipotesi con la quale è rimasto coerente: “Certainly a computer is an instrument by means of which one can produce and edit images [...]; but it is equally certain that the computer has become, first of all, an alphabetic instrument. [...] I think that computers are diffusing a new form of literacy but are incapable of satisfying all the intellectual needs they are stimulating.” (Eco 1996: 8).

⁶¹ Per la storia, Eco è il curatore di *Encyclomedia. Guida Multimediale alla Storia della Civiltà Europea*, CD-ROM prodotto negli anni Novanta dalla Olivetti e più volte riproposto dall'*Espresso*. Anche Asor Rosa sposerà la causa informatica con la *Letteratura Italiana Einaudi* (giunta con *Panorama* alla II edizione).

ammette una possibile trasformazione della scrittura in *ancilla* dei nuovi e vittoriosi media: “traccia o connettivo dei repertori multimediali” (1985: 63). Su una linea simile lo stesso Ferretti, il quale però intuisce anche le potenzialità espressive e retoriche dei nuovi strumenti: “nel fermentante pulviscolo comunicativo dell’universo multimediale si vengono realizzando profonde ristrutturazioni dei sistemi retorici e simbolici, capaci di definire una diversa *specificità* letteraria all’interno stesso di quell’universo.” (1985: 64).

Accanto a queste intuizioni (che rilette oggi sembrano quasi profetiche) appaiono all’orizzonte i timori che la letteratura perda la sua autonomia di fronte al dilagare della civiltà audiovisiva e informatica. Per Romano Luperini quest’ultime hanno messo in crisi la tradizionale opposizione tradizione-avanguardia, la letteratura sembra quindi dibattersi fra un recupero del suo ruolo istituzionale e un adeguamento ai nuovi mezzi che la induce alla ricerca sperimentale: “In un momento in cui il rapporto fra possesso del linguaggio (dei suoi codici non meno che dei suoi canali e della sua gestione) e il possesso del potere, da sempre implicati, si è fatto ancor più stretto che in passato, l’accesso al linguaggio significa sempre più spesso solo inserimento nei meccanismi del potere. Meglio allora un linguaggio non immediatamente consumabile né immediatamente fungibile, che meno agevolmente si identifichi col rumore di fondo degli infiniti canali di trasmissione massmediologica.” (1985: 102-103).

2.2.2 Verso gli anni Novanta. Pragmatici, scettici e disertori

Fin qui gli anni Ottanta. Gli anni successivi⁶² si occuperanno di smentire o rafforzare le previsioni degli intervistati, ma le questioni principali rimangono: la letteratura si diluirà in un contenitore

⁶² Negli anni Novanta appaiono a varie riprese inchieste di varia qualità e livello (cfr. Colazzo 1990 e Lepri 1997), ma anche molte testimonianze individuali, come quella del ‘convertito’ Marco Lodoli (1997), di Daniele Del Giudice (1998) e di Valerio Magrelli (1996) che su *Telèma* ha curato una pagina dedicata ai rapporti fra computer e linguaggio poetico.

multimediale? E chi c'è dietro le forze che dominano questi processi di ri-strutturazione delle forme espressive?

Tra il 1991 e il 1997 ho raccolto in maniera diretta e indiretta materiale e testimonianze sul rapporto fra scrittori e computer.⁶³ Alla fine mi è venuto spontaneo anche qui adottare un criterio di classificazione – rozzo, ma necessario. Abbiamo come al solito da una parte i possibilisti, i pragmatici, che considerano il computer utile, ma non si scaldano poi tanto a difenderlo o a denigrarlo: semplicemente lo adoperano. Fra questi metterei Francesca Sanvitale, Roberto Vacca (cfr. Appendice B), Primo Levi, Michel Butor⁶⁴, Vincenzo Cerami (Fiormonte 1996: 73-89), Manuel Vázquez Montalbán, Fernando Savater, Andrea De Carlo e Aldo Busi. Già a questo livello notiamo sfumature nettissime sulla qualità e quantità di cambiamenti possibili che gli scriventi avvertono – o paventano. Poi ci sono gli entusiasti o “spontaneisti”, e fra questi metterei gli *aficionados* della prima ora, come Eco e Pozzoli, ma anche gli ‘entusiasti semplici’ come José Saramago, Carmen Covito e Luciano De Crescenzo.

De Carlo e Busi rispondendomi per lettera mi hanno esposto brevemente il loro metodo di scrittura: poche o nessuna (Busi) copie “volanti” e tendenza a correggere direttamente al computer senza passare per stampe intermedie. José Saramago mi ha raccontato della sua positiva esperienza con il computer, con il quale ha avuto da subito un buon rapporto. Si è mostrato scettico sulle possibili influenze del computer, accompagnando uno dei suoi soavi sorrisi con un'immagine fulminante: “lo schermo del computer è come un campo di battaglia dove morti e feriti battono in ritirata.” Luciano De Crescenzo (1991), fra i primi sia a usare che a consigliare il computer, ha sempre sostenuto la tesi che il computer migliori la scrittura,

⁶³ Le interviste più significative, disponibili integralmente su www.digitalvariants.org (alcune anche in formato audio), sono consultabili nell'Appendice B. Cfr. anche Fiormonte / Babini / Selvaggini 1999.

⁶⁴ Vedi i vari pareri di scrittori francesi raccolti dal *Nouvel Observateur* (Leibowitz 1991) e quelli tedeschi in *Die Zeit* (Hilsenrath 1989).

arrivando a ipotizzare che molti giovani scrittori abbiano raggiunto in breve tempo una maturazione di stile grazie al *wp*. Alla schiera dei pragmatici appartiene un altro ingegnere: Roberto Vacca. Come vedremo nell'intervista lo scrittore romano si schermisce se uno gli fa troppe domande sulla scrittura (“sono un manovale”), considera tutti i particolari inessenziali e tende a negare un’influsso significativo del pc sul suo stile. Francesca Sanvitale, pur ammettendo le grandi virtù del computer, sembra più attenta al processo di scrittura mentre sia Manuel Vázquez Montalbán che Fernando Savater sono parsi in bilico fra un pragmatismo del presente e una sincera apertura verso il futuro, ma con una imprecisata difficoltà (reticenza?) a riflettere sullo strumento di scrittura. (Di questi autori – e di altri, come il filosofo scrittore di ipertesti David Kolb – vale la pena comunque rileggere la testimonianza integrale nell'Appendice B).

La terza categoria è quella degli scettico-pessimisti (sempre di meno): Calvino, Fortini (poi convertitosi, come vedremo), Kurt Vonnegut, Bertrand Poirot-Delpech⁶⁵ e parte della vecchia guardia dell'intellettualità iberica. Di Calvino si conosceva l'opinione negativa sul computer⁶⁶, ma come vedremo più avanti la sua posizione di sperimentatore lo ha portato, paradossalmente, a essere molto più vicino ai profeti che agli scettici.

Questa fascia di autori a mio giudizio non è solo romanticamente attaccata al passato o ai vecchi strumenti di scrittura (e di lettura). Ci sono dei timori tutto sommato giustificati ai quali accennavo all'inizio, come il crescente allontanamento dagli strumenti di lavoro e il fatto che loro, gli scrittori, siano esclusi da un processo che li vedi coinvolti solo come “utenti”. Hanno paura del ricatto della grande industria, del mito della produttività, dell'usa e getta della tecnologia

⁶⁵ Per Poirot-Delpech ed altri ‘apocalittici’ francesi cfr. le “Tables rondes” tenute al convegno di Nanterre, in Anis / Lebrave 1991: 290 e ss.

⁶⁶ Vedi la presa in giro che ne fa nel *Viaggiatore* (Calvino 1979: 188-189 e *passim*). Per una esauriente rassegna dell’ “immaginario computeristico” in Calvino vedi Usher 1995.

– e dunque della cultura. Lamentazioni che oggi, riferite al computer, suonerebbero addirittura ‘reazionarie’.

Dalle parole del venerando grecista Emilio Lledó, che lancia strali contro la *deformática*, a quelle dell’altro grande vecchio della cultura castigliana, Pedro Laín Entralgo, l’immagine vincente della tecnologia esce piuttosto ammaccata: “Ai suoi figli e nipoti divertiva che quest’uomo che sapeva tante cose non fosse capace di usare un computer. Ma è che Laín non era dotato per le macchine di nessun tipo. E lo proclamava con una certa civetteria: ‘Non ho mai saputo né scrivere a macchina, né guidare un’automobile e tantomeno andare in bicicletta.’” (Carrión 1992). Alla domanda se sia passata dalla penna al computer Carmen Martín Gaité, una delle maggiori autrici spagnole contemporanee, risponde in versi: “Come! [scrivo] solo a penna. Il computer?: *Por mi casa no ha pasado tan importante señor / por mi casa...*” (Fidalgo / Gaité 1996).

Naturalmente non tutti in Spagna condividono l’allergia per il computer; in una serie di interviste da me realizzate tra la primavera e l’estate del 1996 (cfr. Appendice B) emerge, soprattutto fra gli scrittori dai quaranta in giù, una piena consapevolezza dell’utilità dello strumento. Sia autori semi-esordienti come Francisco Solano (*La noche Mineral*, Madrid: Debate, 1995, *Una cabeza de rape*, Madrid: Debate, 1998) o Juana Salabert (finalista del premio Nadal con *Arde lo que será*, Barcelona: Ediciones Destino, 1996), sia poeti e narratori come Manuel Rico (*El lento adiós de los tranvías*, Madrid: Mondadori, 1992; *Una mirada oblicua*, Barcelona: Planeta, 1995) o scrittori affermati come Soledad Puértolas (*El bandido doblemente armado*, Barcelona: Anagrama, 1979; *Burdeos*, Barcelona: Anagrama, 1986; *Días del arenal*, Barcelona: Planeta, 1992), ammettono, con diverse sfumature a seconda dell’anzianità d’uso, i pregi della scrittura elettronica. Qualcuno si spinge anche più in là: Angel García Galiano (*El mapa de las aguas*, Madrid: Mondadori, 1998) racconta che “negli ultimi anni, scrivendo storie col computer, ho notato una tendenza a una scrittura ‘a spirale’, in cui ogni elemento (anche lessicale) che

mano a mano andiamo ad aggiungere alla storia deve incastrarsi con i precedenti, andando a formare – spesso inconsapevolmente – una cornice. Il fenomeno è indotto credo dallo scrivere direttamente al computer senza passare per fasi intermedie (cosa che nei primi anni non facevo). Ed è per questa naturale ‘circolarità’ della scrittura elettronica che il mio primo romanzo, *El mapa de las aguas*, avevo pensato di pubblicarlo su CD-ROM.”⁶⁷

Tra gli autori scettico-apocalittici il più esilarante è sicuramente Kurt Vonnegut. La sua critica non è tanto (o non è solo) una critica ai nuovi strumenti di scrittura, ma a tutto il processo di ristrutturazione del lavoro compiuto negli ultimi due decenni con l’ausilio della tecnologia. Non sono riflessioni infondate: Joseph Weizenbaum (1987) in *Il potere del computer e la ragione umana* notava (certo con argomentazioni più sofisticate) fenomeni analoghi, sostenendo tra l’altro che i computer avevano salvato l’establishment e la burocrazia americane vaccinandole e immunizzandole “contro enormi spinte verso il cambiamento” (1987: 46).

[...] Now, I know the question you are all burning to ask me. And I will not evade it, I will answer it – I know you are dying to know. *Do you use a word processor?*

Well, Apple gave me the all rig for free, and put me in an annual report. A computer or electronics magazine (whatever) sent a reporter around to find out whether I was really using this thing. I was not at home, and my wife said: “Well, it is up in the baby room, and all he does he plays chess with it” – which is true. Look this great computer age. Is this thing going to correct your spelling? Oh, *thank you*, computer... [the computer] is going to knock you down the minimum wage and keep you there no matter how well educated you are -- and you should be grateful? Look... I am old enough; I can remember when television was going to teach kids living alone on a Wyoming mountain top Calculus, American History, Korean: any language you wanted to learn. Is this thing going to be a great teaching machine? Oh yeah, you bet. The computer is just as “up” as it was TV that every family must have now, and is not going to *teach* you anything – only people can *teach*. But now business says we have all to be “computer literate”. In order to – *what?* Be Japan in the market place? In order to get meaner and meaner? I like to correct my pages with pencil and pen, and I have a woman typing for me,

⁶⁷ Intervista con l’autore, 12 giugno 1996 (trad. mia). Un’edizione inedita e precedente a quella pubblicata da Mondadori del *Mapa de las aguas*, in cui compare il “Prólogo a la primera edición en CD-ROM” è disponibile su www.digitalvariants.org/autori/galiano.

her name is Carol Atkinson. Am I supposed to fire Carol?
Following the example of phone companies and everybody else –
fire Carol “to make America stronger”? Are you *nuts*? [...].⁶⁸

C'è un'altra categoria che ancora non ho considerato e che probabilmente è destinata a crescere: quella dei “disertori” del computer. Esiste uno sparuto ma emergente gruppo di scrittori che denuncia a viso aperto la dannosità della videoscrittura. Gli ‘effetti collaterali’ dell'uso-abuso del pc vengono avvertiti dopo un non breve periodo di tirocinio – in genere il tempo di stesura di un libro. Fra questi, a parte lo scrittore anonimo (e irrintracciabile) citato da Mendelson (1991b)⁶⁹, segnalo il caso del narratore francese Philippe Djian:

J'ai tant vanté la gloire de l'ordinateur! Mais l'animal m'a trahi. Ainsi, lors d'une panne de courant, il a avalé une quarantaine de mes pages: deux mois de travail donc! [...] je fais route maintenant avec une machine à écrire électrique, car sa frappe y est aisée.

[...] Se mettre devant un écran, c'est se placer à distance de son travail. A l'inverse, la main qui écrit reste le lien le plus étroit avec son propre texte. Trop étroit, justement. Prendre un stylo, pour moi, c'est, en même temps, me laisser bercer par les pleins et les déliés – ce que distrait trop. Avec la machine, si je veux effacer, je raie. Et ma feuille garde une trace. L'ordinateur n'a pas de place pour cette mémoire-là. Il avale tout, mes hésitations, mes balbutiements, mes fausses routes. Quelle froideur! Et, en plus, il me conviait à la facilité: une difficulté survenait, je passais outre, choisissant de remettre au lendemain ce qui me posait problème. Avec la machine, impossible de tricher: la page doit être d'emblée rigoureuse. *Echine* a été mon dernier roman écrit sur ordinateur. Ça se voit, il est tarabiscoté... Et tout ça à cause de l'écran, qui me tendait la perche pour écrire des choses baroques. Je crois j'avais trop de libertés, que tout était trop facile. En somme, la mariée était trop belle! (Leibowitz 1991: 21).

2.2.3 *Excerpta d'autore: il computer nel computer*

La posizione di Franco Fortini riguardo al computer è analizzata in dettaglio in una pionieristica tesi di laurea (Palma 1987), ma in sostanza mi pare che la posizione del poeta ricalchi la parabola diffidenza-uso-entusiasmo tipica della maggioranza degli scrittori italiani. Anche Fortini, come Montale, ci ha lasciato un

⁶⁸ Vonnegut 1996 (trad. it. in Fiormonte / Cremascoli 1998: 261-262).

⁶⁹ Edward Mendelson denunciava il caso di uno scrittore americano il cui stile aveva subito peggioramenti nel passaggio dalla macchina da scrivere al computer

componimento dedicato al computer e in entrambe le poesie, c'è un riferimento al tempo e allo 'scompare' dell'autore-opera:

Durable 5168

Durable 5168 Made in West Germany
piccolo libro d'ore per due dischetti
il mio sommario dunque è tutto qui?
(Ma ormai dimoro là, dove mi metti).

Sto come ai giardinetti il vecchio quasi cieco
finché un sole scarlatto fine secolo
dai vetri del dicembre specchiati negli stagni
la tetra nipote riporti che lo riaccompagni.

Oro delle mie preci nella Durable 5168
oh dissigilla i files, selezionali, annientali.
Don't save, don't save! Inizializza di netto!
Di qui toglimi giovane, contro la sera lenta.

(Fortini 1994: 75)

Similmente "al tramonto", ma con un tono assai meno ironico, scrive Montale:

Nel Duemila

Eravamo indecisi tra
esultanza e paura
alla notizia che il computer
rimpiazzerà la penna del poeta.
Nel caso personale, non sapendolo
usare, ripiegherò su schede
che attingono ai ricordi
per poi riunirle a caso.
Ed ora che m'importa
se la vena si smorza
insieme a me sta finendo un'era.

(Montale 1996: 21)

Ma se un'era finisce per alcuni, per altri invece inizia. Vale la pena di rileggere la bellissima testimonianza di Primo Levi, più volte citata in questi anni (Scavetta 1992, Gigliozzi 1997, Usher 2002):

Ho notato che scrivendo così tendo alla prolissità. La fatica di un tempo, quando si scalpellava la pietra, conduceva allo stile "lapidario": qui avviene l'opposto, la manualità è quasi nulla, e se non ci si controlla si va verso lo spreco di parole; ma c'è un provvido contatore e non bisogna perderlo d'occhio. Analizzando adesso la mia ansia iniziale mi accorgo che era in

(1991a). Interpellato da me per avere maggiori particolari, ha risposto che lo scrittore "preferiva non essere disturbato".

buona parte illogica: conteneva un'antica paura di chi scrive, la paura che il testo faticato, unico, inestimabile, quello che ti darà fama eterna, ti venga rubato o vada a finire in un tombino. Qui tu scrivi, le parole appaiono sullo schermo nitide, bene allineate, ma sono ombre: sono immateriali, prive del supporto rassicurante della carta. “La carta”, lo schermo no; quando il testo ti soddisfa, lo “mandi su disco”, dove diventa invisibile [...]. Venticinque anni fa avevo scritto un racconto poco serio in cui dopo molte esitazioni deontologiche, un poeta professionale si decide a comporre un versificatore elettronico e gli delega con successo tutta la sua attività. Il mio apparecchio per ora non arriva a tanto, ma si presta in modo eccellente a comporre versi, perché mi permette innumerevoli ritocchi senza che la parola appaia sporca o disordinata, e riduce al minimo la fatica manuale della stesura: “così si osserva in me lo contrappasso”.

Un amico letterato mi obietta che così va perduta la nobile gioia del filologo intento a ricostruire, attraverso le successive cancellature e correzioni l'itinerario che conduce alla perfezione dell'*Infinito*: ha ragione, ma non si può avere tutto. (Levi 1985: 232-233).

Per concludere, due esempi tratti dalla narrativa degli anni Novanta, entrambi ricchi di riferimenti intertestuali al vorace amore per la tastiera:

Mentre parla ha isolato il blocco e lo fa lampeggiare in bianco sullo schermo: questa videoscrittura è proprio uno splendore, facilissimo, ora basta schiacciare un tasto e Leopardi è svanito, mai esistito, mai morto. Se potesse processare così la vita, cancellando con un tocco di polpastrello interi blocchi di tempo sprecato, di dolori, di offese, di ossessioni. Marilina non avrebbe che l'imbarazzo della scelta, nessuna nostalgia, nessuna esitazione. Un pericolo forse: voler fare piazza pulita e non salvare niente. Control KD, siamo fuori del file: sullo schermo è comparso il menù esterno. Lei batte un tasto e spiega che ora richiamerà la nota e la cancellerà.

Sulla scrivania il computer è velato da un dito di polvere. Marilina passando gli dà un bacio di striscio sullo schermo, dicendosi che è solo per scusarsi di averlo abbandonato: ormai la scrittura è finita da un pezzo [...]. Lo accende, si fa scorrere davanti i file del libro, ecco, senza nemmeno togliersi le scarpe si è incamminata nel lavoro. Con una mano sfoglia il mazzettino di diapositive e con l'altra digita i fuori testo. Fatto, finito. Con questi minidischi a alta densità, duecentoventi pagine di testo e settanta note le stanno tutte quante sul palmo della mano, un leggerissimo quadratino di plastica, un'inezia, un niente color fumo. Basterebbe imbucarlo di nuovo nella macchina e comporre un comando: undici mesi di vita sparirebbero in un batter di ciglia [...]. (Covito 1993: 111, 36).

Sia nella riflessione di Levi che in questo passo della *Bruttina stagionata* traspare un tipo di rapporto con la macchina ancora “giocosso”, quasi da primo amore adolescenziale, fondato tutto sulle sorprese e le scoperte del nuovo, dell'incredibilmente veloce e amichevole.

In Umberto Eco entrambi gli aspetti vengono ricondotti al fenomeno del gioco e alla metodo-ideologia della contaminazione e del *Blob* letterario. Le pagine che qui propongo non vanno lette solo come pura fiction, ma come una testimonianza (forse più delle interviste alle quali si è fatto riferimento in precedenza), una confessione del metodo di scrittura dell'autore e della filosofia che lo sorregge. La forma e i contenuti dei romanzi di Eco dipendono da un'inestricabile trama di rimandi, citazioni (vere o presunte), parodie, riscritture, ecc. Questa trama nel *Pendolo di Foucault* asseconda le insicurezze e le frustrazioni del protagonista Jacopo Belbo che non crede, per esperienza e per pregiudizio, in una creazione letteraria che non sia allo stesso tempo citazione, già detto, Fenice che risorge dalle proprie ceneri. È ancora un tema borgesiano: “No puedo ejecutar un acto nuevo, / Tejo y torno a tejer la misma fábula / repito un repetido endecasílabo, / digo lo que los otros me dijeron”.⁷⁰ Difficile resistere alla tentazione, alla luce delle tesi esposte sia nei saggi che nei romanzi (pure in forma di finzione), di scorgere dietro certe considerazioni di Belbo una delle tante facce di Eco, scarsamente persuaso del proprio talento narratorio e quindi intento a costruire una sua concezione della letteratura fondata sulla non-scelta. Eco naturalmente non fa parlare solo i personaggi, ma testimonia questa sfiducia (questa insofferenza) su piani e livelli diversi, interagenti fra loro: (1) sul piano della forma o struttura del libro, indicando come unica alternativa l'incastro e il mosaico (sfiducia nei generi e nella tradizionale forma-libro); (2) sul piano della trama, che viene polverizzata in tanti episodi (sfiducia nel *plot*); (3) sul piano della scrittura, mettendo in campo una compiaciuta macchina linguistico-lessicale che genera saturazione e ansietà (sfiducia nello stile); (4) infine sul piano dell'ideologia del libro (non dei suoi mille contenuti, che qui non interessano) che vuole dimostrare come la letteratura possa scendere al livello delle massaie ed innalzarsi a quello dei sapienti, mischiare Donald Duck e Ermete Trismegisto, Mandrake al

⁷⁰ J. L. Borges, “Ecclesiastés, 1-9”, vv. 13-16 (Borges 1998: 1166).

Sefer Jesirah; giacché, secondo il suo teorico, tutto è segno (uguale annientamento della letteratura o paradosso finale). Di questa ideologia, o metodo, il computer diventa il potente strumento amplificatore. Si direbbe che Eco sia pronto per una scrittura non solo elettronica ma pienamente ipertestuale. Invece lo scrittore, come vedremo più avanti, con varie argomentazioni (cfr. Eco 1996) negherà a questa architettura informativa ogni potenzialità (e si direbbe quasi *legittimità*) narrativa. Sulla soglia dell'allucinata destrutturazione testuale egli farà arrestare solo il suo personaggio:

In mezzo a quei documenti trovai però lo stampato di un file che, a giudicare dalla data, doveva risalire ai primi esperimenti col word processor. Si intitolava "Abu". [...] "Abu" era stato certamente la risposta privata di Belbo ai suoi detrattori, un divertimento goliardico, da neofita, ma diceva molto sul furore combinatorio con cui Belbo si era avvicinato alla macchina. Lui che affermava sempre, col suo sorriso pallido, che dal momento che aveva scoperto di non poter essere un protagonista aveva deciso di essere uno spettatore intelligente -inutile scrivere se non c'è una seria motivazione, meglio riscrivere i libri degli altri, questo fa il buon redattore editoriale- lui aveva trovato nella macchina una sorta di allucinogeno, si era messo a far scorrere le dita sulla tastiera come se variasse sul Petit Montagnard [...]. Non pensava di creare: lui, così terrorizzato dalla scrittura, sapeva che quella non era creazione, ma prova di efficienza elettronica, esercizio ginnastico. Ma, dimenticando i propri fantasmi abituali, stava trovando in quel gioco la formula per esercitare l'adolescenza di ritorno propria di un cinquantenne.

[...] Oh gioia, oh vertigine della differenza, o mio lettore/scrittore ideale affetto da un'ideale insomnia, oh veglia di finnegan. oh animale grazioso e benigno. Non aiuta te a pensare ma aiuta te a pensare per lui. Una macchina totalmente spirituale. Se scrivi con la penna d'oca devi grattare le sudate carte e intingere ad ogni istante, i pensieri si sovrappongono e il polso non tien dietro, se batti a macchina si accavallano le lettere, non puoi procedere alla velocità delle tue sinapsi ma solo coi ritmi goffi della meccanica. Con lui, con esso (essa?) invece le dita fantasticano, la mente sfiora la tastiera, via sull'ali dorate, mediti finalmente la severa ragion critica sulla felicità del primo acchito.

[...] Ecco, indiscreto lettore, tu non saprai mai, ma quella linea spezzata là sopra, che si affaccia sul vuoto, era proprio l'inizio di una lunga frase che di fatto ho scritto ma che poi ho voluto non avere scritto (e non aver neppure pensato) perché avrei voluto che quel che avevo scritto non fosse neppure avvenuto. È bastato un comando, una bava lattiginosa si è distesa sul blocco fatale e inopportuno, ho premuto un "cancella" e psst, tutto sparito.

[...] Non andrò mai più per baretti a disintegrare navicelle aliene con proiettili traccianti sino a che il mostro non disintegra te. Qui è più bello, disintegri pensieri. È una galassia di migliaia e migliaia di asteroidi, tutti in fila, bianchi o verdi, e li crei tu. Fiat Lux, Big Bang, sette giorni, sette minuti, sette secondi, e ti nasce davanti

agli occhi un universo in perenne liquefazione, dove non esistono neppure linee cosmologiche precise e vincoli temporali, altro che numero Clausius, qui si va indietro anche nel tempo, i caratteri sorgono e riaffiorano con aria indolente, fan capolino dal nulla e docili vi ritornano, e quando richiami, connetti, cancelli, si dissolvono e riectoplasmano nel loro luogo naturale, è una sinfonia sottomarina di allacciamenti e fratture molli, una danza gelatinosa di comete autofaghe, come il luccio di Yellow Submarine, premi il polpastrello e l'irreparabile incomincia a scivolare all'indietro verso una parola vorace e scompare nelle sue fauci, essa succhia e swrrrlurp, buio, se non ti arresti si mangia da sola, si ingrassa del suo nulla, buco nero del Cheshire. (Eco 1988: 27-29).

2.3 Seconda e terza tappa. Libro computerizzato e letteratura digitale “molle”

Nella II e III tappa dobbiamo distinguere, come dicevo all'inizio del § 2, essenzialmente due modi di operare con il computer e di utilizzare le sue applicazioni. C'è differenza fra l'uso scientifico-accademico e quello personale di intellettuali e scrittori. In campo accademico anche fra gli umanisti (e precocemente fra gli storici, cfr. Higgs 1998) si diffondono banche dati e archivi elettronici, con i conseguenti problemi pratici e teorici legati all'integrità della fonte e alla sua memorizzazione elettronica. Si afferma l'Informatica Umanistica, una disciplina che trae origine dalle analisi linguistiche effettuate con i primi calcolatori negli anni Cinquanta (Orlandi 1990, Gigliozzi 1997, Stoppelli 2001), e che della corretta digitalizzazione delle risorse testuali fa il suo punto di forza.⁷¹ Dall'altro lato assistiamo all'adozione del computer come strumento di elaborazione e trattamento del documento scritto (dalla videoscrittura ai fogli elettronici). Al centro di entrambe queste due fasi, parallele ma distinte, troviamo comunque il *testo*: la prima fase è legata alla ricerca, la seconda alla produzione. È normale che l'aspetto produttivo sia condizionato dalla disponibilità e la qualità dei programmi, i quali fino alla fine degli anni Ottanta si differenziano ancora molto per tipologia e prestazioni. Moltissimi sono i prodotti sul mercato, anche se quelli più collaudati e affidabili vengono dal mondo dell'*Office Automation* – con tutti i limiti e le rigidità derivanti da un tale

approccio: le esigenze di una segretaria aziendale evidentemente non sempre coincidono con quelle di un romanziere professionista. Esistono alcuni (pochi) studi qualitativi e quantitativi sull'informatizzazione del lavoro intellettuale (cfr. Sharples / Geest 1996), i quali testimoniano come le molteplici applicazioni dell'informatica al mondo della comunicazione scritta abbiano cambiato le abitudini degli scriventi e introdotto problemi nuovi nel momento in cui tentavano di risolverne di vecchi.

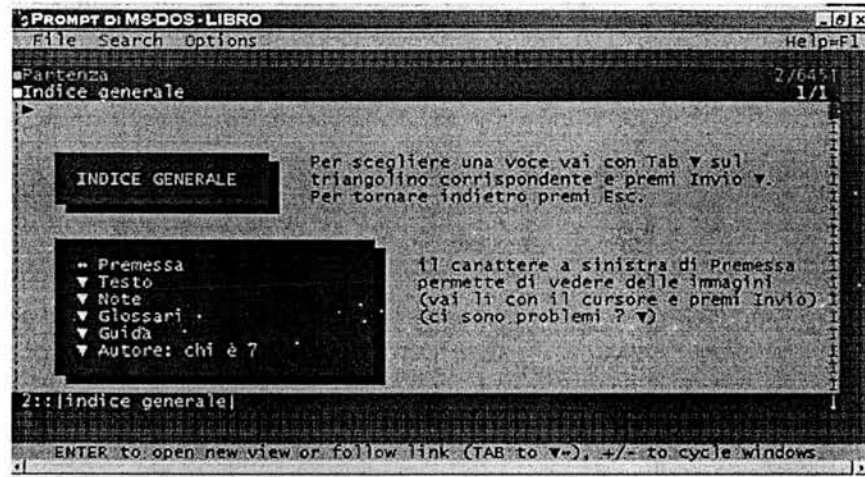


Fig. 1. Esempio di letteratura digitale “molle”: *Iperlibro. Un ipertesto sugli ipertesti* (De Francesco 1993), prodotto con Folio-VIEWS, uno dei primi programmi per realizzare ipertesti in ambiente MS-DOS. Il sistema per la navigazione si affidava ancora alla combinazione di tasti (invece del mouse), ma link e struttura dell'informazione sono genuinamente ipertestuali. A parte qualche immagine, quasi nulla la possibilità di includere documenti multimediali.

Una ricerca sull'interrelazione fra software e tipologie di utenti coprirebbe una evidente lacuna e renderebbe le nostre valutazioni meno effimere e generiche. In mancanza di tali studi (soprattutto per il panorama italiano) dobbiamo limitarci all'analisi del rapporto fra computer e scrittori così come emerge dalle testimonianze dirette e indirette. Riprendo allora da un'osservazione del prolifico – e al mio scopo ormai paradigmatico – Pozzoli:

⁷¹ Parlerò di questi temi nella Parte II.

*Non c'è correzione per quanto marginale o insignificante, che non valga la pena di effettuare. Di cento correzioni, ognuna può sembrare meschina e pedante; insieme possono determinare un nuovo livello del testo.*⁷²

In tempi più recenti, in particolare da quando scrivo con il computer, sono diventato un esperto e sistematico plagiatore. Non solo perché plagio me stesso: talvolta è una scelta cosciente. Altre volte è la memoria che lo fa da sé. Ma mi capita anche di plagiare nel vero senso della parola: quante volte si “dimenticano” le virgolette, e le frasi usate da altri diventano improvvisamente proprie? Adottate magari in un secondo momento al “proprio” stile, al ritmo dato all'esposizione o alla narrazione. Ma lo strumento con cui si scrive non è essenziale. E anche in questo caso non c'è differenza tra il plagio conscio e quello inconscio [...] Plagiare dunque: perché no? Nella comunicazione orale e scritta il problema non è quello delle attribuzioni, dei primati: contano i contenuti. E magari la forma. A parte la tesi di laurea e certi lavori accademici. (Pozzoli 1992: 40-41).

Davvero lo strumento che suggerisce a Pozzoli una metodologia del plagio priva di sensi di colpa “non è essenziale”? Un testo dove non si riesce a distinguere ciò che è riflessione propria da ciò che è riflessione altrui, è forse ‘neutro’? e sotto il profilo stilistico? Certo molti filosofi non si curavano delle ‘indicazioni bibliografiche’. A questo proposito scrive Wittgenstein (1993) nella prefazione delle *Ricerche*:

Le mie osservazioni non portano nessun marchio di fabbrica che le contrassegni come mie, così non intendo avanzare alcuna pretesa sulla loro proprietà [...] Non vorrei con questo scritto risparmiare ad altri la fatica di pensare. Ma se fosse possibile, stimolare qualcuno a pensare da sé. (1993: 4-5).

Sfida intellettuale allora non significa “dire cose nuove”, ma “far riflettere”. Tuttavia si ammetterà che lo scenario epistemologico cambia quando di mezzo c'è uno strumento come il computer, magari simultaneamente collegato a una biblioteca e/o a un archivio, a un word processor, a un programma di posta elettronica e a Web. Un sistema integrato di lettura, consultazione e scrittura di questo tipo (ormai alla portata di chiunque) che permette di inserire, spostare e copiare nel proprio documento da una singola informazione bibliografica a un'intera enciclopedia genera indubbiamente un nuovo tipo di produzione testuale (per non parlare

⁷² Pozzoli 1992: 10. La citazione è di Theodor W. Adorno ma non reca, come molte altre, indicazione bibliografica. La spiegazione in parte, come si capirà più avanti, sta proprio nell'uso particolare che Pozzoli fa del computer.

di immagini, filmati, ecc.). Quanto sono feconde per la conoscenza (e per la scienza) tali operazioni?

Il passo di Leopardi citato subito dopo dice:

Si può dire che tutte le assuefazioni, e quindi tutte le cognizioni, e tutte le facoltà umane, non sono altro che imitazioni. [...] Come si impara se non imitando? La stessa facoltà del pensiero, la stessa facoltà inventiva o perfezionativa in qualunque genere materiale o spirituale, non è che una facoltà di imitazione [...]. L'uomo imita anche inventando, ma in maniera più larga, cioè imita le invenzioni con altre invenzioni, e non acquista la facoltà inventiva (che par l'opposto della imitativa) se non a forza di imitazioni. (citato senza indicazione bibliografica, Pozzoli 1992: 42)

A questo brano di Leopardi se ne potrebbero accostare molti di altri autori, ma il senso culturale di tutti, io credo, è racchiuso in questa frase di Goody: “perpetuare una cultura umana complessa dipende – ad ogni livello – dal fatto che il singolo sia un destinatario prima che un mittente, un copista prima che un creatore” (Goody 1989: 269).

Da Leopardi fino a Borges (lo abbiamo visto in Eco) letteratura è *citazione*: impossibile *dire*, possibile è *ripetere* “cose nuove”. La questione è assai più datata dello stesso autore dell'*Infinito*: nella retorica antica infatti “l'*Inventio* latina rinvia non tanto ad una invenzione (degli argomenti) quanto ad una scoperta: tutto esiste già, bisogna solo ritrovarlo: è una nozione più estrattiva che creativa” (Barthes 1993: 59). La materia bruta, i “luoghi”, vanno ripescati e selezionati *con metodo* per essere distribuiti nello spazio del discorso. Certi generi della prosa latina prevedevano una organizzazione in *rubricae*, gli *exempla*, i ritratti, le *Images* varroniane, ecc. sono opere compilate secondo questo criterio. Ma la rubrica antica, che aveva tra l'altro la funzione di rendere più agevole la consultazione del *volumen*⁷³, non va confusa con la granularità che è invece lo ‘spezzettamento’ di uno stesso discorso in varie unità logiche (e non dunque semplice distribuzione in paragrafi di soggetti e materie più o meno omogenee).

⁷³ Cfr. Martin 1990: 62-63.

Eppure tutti questi precedenti non implicano né dimostrano, come sembra pensare Pozzoli (e insieme a lui molti autorevoli intellettuali), la “neutralità” del computer.

Il nuovo “spazio della scrittura” (Bolter 1992) permette infinite contaminazioni, anzi, è il sogno globale della contaminazione. La letteratura di questa seconda fase (tuttora in atto) va dunque verso questo orizzonte di frammentazione? Pozzoli, Zucconi o Eco rischiano di diventare un unico *Blob*?

Sul computer: quando mi capita di riportare una citazione nel “testo elettronico”, mi accorgo spesso che le “idee altrui” diventano improvvisamente mie, “arricchiscono” gli appunti. Che c'è di male? Nulla, ho sempre pensato. Anche perché è sempre più difficile separare le “proprie” idee da quelle lette, sentite o discusse da qualche parte. Il plagio più curioso mi è capitato molto di recente, e l'ho scoperto ordinando proprio alcune parti della stesura definitiva di questo libro. Avevo copiato una lunga frase, parola per parola, da un libro che cito spesso: solo che lo feci aggiungendo un “non” durante una prima fase di verifica-limatura e controllo di quello che volevo dire (le virgolette originali sono quindi scomparse). Insomma: avevo scritto l'esatto contrario di ciò che l'autrice “derubata” aveva pubblicato. Mi sono posto per un po' il problema: si tratta ancora di plagio? (Pozzoli 1992: 43).

Quest'ultima citazione introduce due temi sostanziali sui quali Pozzoli, con la sua tecnica del *travasamento* / *contaminazione* / *plagio*, ci fa riflettere: il concetto di opera e di autore nell'ambiente digitale. È un argomento che affronteremo nella Parte II, ma intanto è ormai chiaro che sia il tema della ‘scomparsa dell'autore’ (e/o della sua identità sociale), sia i problemi concreti come quello del *copyright* in rete, precedono sia Internet sia l'ipertesto. È la digitalizzazione della parola la vera novità, non le singole applicazioni, come Web o i software più sofisticati. E questa digitalizzazione, come notato da molti intellettuali all'inizio degli anni Ottanta, inizia nel momento stesso in cui *l'atto di produzione* migra dal supporto cartaceo a quello elettronico.

2.4 Quarta tappa. Iper testi, multimedialità, reti

2.4.1 Che cosa è un ipertesto? Definizioni, mitologia, storia

Dico subito che la difficoltà nel valutare gran parte della *Hypertext Theory* risiede nell'abuso di slogan ricollegabili alle correnti più oltranziste (o ingenuie) del determinismo tecnologico. Tuttavia queste posizioni non devono indurci a rifiutare in blocco questi studi, che contengono spesso spunti interessanti.

Innanzitutto, che cosa s'intende oggi con la parola ipertesto? Possiamo definire l'ipertesto come un documento elettronico che supera le convenzioni di linearità del testo a stampa mediante una serie di collegamenti fra una o più unità di informazione (detti "nodi").⁷⁴ L'ipertesto, un tempo detto anche infobase (cfr. Fig 1), diventa ipermedia nel momento in cui queste unità di informazione si integrano con altre di tipo sonoro, iconografico, audiovisivo, ecc. Per interattività intendo qui il grado di partecipazione e "emancipazione" che l'utente è in grado di raggiungere dal e attraverso il programma.

Secondo la vulgata la parola ipertesto viene coniata (o utilizzata per la prima volta) in ambito informatico da Ted Nelson nel 1967. Egli lo descrive così: una "combinazione di un testo in linguaggio naturale con la capacità di ramificazione interattiva del computer, [...] visualizzazione dinamica di un testo non lineare che non può essere convenientemente stampato su di una pagina convenzionale." (cit. in Scavetta 1992: 173).

L'idea di Nelson è destinata ad avere una fortuna sterminata.⁷⁵ Tim Berners-Lee si ispirò a questa struttura: il protocollo di comunicazione HTTP e il linguaggio HTML recano entrambi la "h" di *hypertext*, a significare che al cuore dello strumento che ha rivoluzionato la comunicazione di fine millennio sta l'invenzione di

⁷⁴ Per altre definizioni 'classiche' di ipertesto cfr. Nelson 1992, Landow 1991: 3; Scavetta 1992: 173-174; Bolter 1992a; Rovelli 1993.

⁷⁵ Sull'ipertesto esistono svariate bibliografie, quasi tutte online: vedi per es. <http://www.castgate.com/hypertext/Compendia.html>. Puntuali ricostruzioni della storia e della genesi intellettuale dell'ipertesto si trovano in Formenti 2000: 158-177, Pedemonte 1998: 32-44 e Ricciardi 1994a: 9-40.

un informatico autodidatta, con un BA in filosofia, cresciuto nella Berkeley fricchettona degli anni 60.⁷⁶

Qui tuttavia mi occuperò soprattutto dello sviluppo che il concetto (ancora più che la pratica) di ipertesto ha avuto nel mondo universitario nordamericano, o meglio all'interno di una piccola ma influente cerchia di umanisti (classicisti, storici, teorici della letteratura) di orientamento che possiamo definire “postmoderno”, fra i quali spiccano Jay David Bolter (1991, 1992, 2001), Robert Coover (1992, 1993), Micheal Joyce (1995), Nancy Kaplan (1995), George Landow (1991, 1992, 1993) e Stuart Moulthrop (1991, 1996).⁷⁷

Sul versante teorico i precedenti non mancano: Genette nel 1982 introduce il termine “ipertestualità” (e di sicuro ignorava Nelson) dopo una lunga ‘lotta’ di definizioni e categorizzazioni (paratestualità, architestualità, transtestualità, ecc.): “Chiamo quindi ipertesto qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice [...] o tramite una trasformazione indiretta, che diremo *imitazione*.” (Genette 1997: 10). Insomma, praticamente una definizione di letteratura. E infatti Genette va avanti snocciolando legami e indicando “snodi” e intersezioni fra opere e *reti* di opere di diverse epoche e letterature, facendosi beffe di qualsiasi concezione unidimensionale della letteratura. Ora è vero che ciò che in Genette è mappatura, geografia e guida alla scoperta dei legami fra i continenti-testi, in Nelson e compagni diventa il sogno di un meccanismo, un *device* congegnato per illustrare finalmente ciò che la letteratura fa per sua natura; ma dobbiamo comunque domandarci: siamo sicuri che questi meccanismi costituiscano una novità?

Andiamo dunque a rintracciare quelli che sembrano i principii ispiratori dell'idea di ipertesto. Se ne possono elencare almeno sei (non nettamente distinguibili fra di loro, come vedremo):

⁷⁶ È il curriculum di Nelson, ovviamente. Il suo primo libro s'intitola *Computer liberation*, e sulla copertina campeggia un pugno chiuso sullo sfondo di un computer (Nelson 1974-1987). Ironicamente, è pubblicato da Microsoft.

- 1) **l'idea di interattività** (libertà di *agire* nel/con l'opera);
- 2) **l'idea di multisequenzialità**⁷⁸ o **non linearità** (dal *memex* di Vannevar Bush alle teorie della complessità)⁷⁹;
- 3) **l'idea di associazione/collage/incastro** (libertà di composizione e ricombinazione dell'opera);
- 4) **l'idea di itinerario**, viaggio, navigazione su cui basare i modi di accesso e uso;
- 5) **l'idea di processo** (in certi casi opposto a creazione, cfr. § 2.4.5.2), cioè di un fenomeno dinamico nel quale non è possibile identificare fratture o nette discontinuità fra i diversi elementi che lo compongono;
- 6) **l'idea di apertura** (libertà di *interpretare* l'opera e/come libertà-democraticità della rete).

Storicamente queste sei caratteristiche sembrano riprendere e fondere insieme generi e forme espressive già sperimentati nel corso della storia della creazione artistico-letteraria: 1) l'opera-collage (mosaico di elementi e citazioni, incastro di testo più immagini ecc.); 2) l'arte interattiva (abbiamo già citato le avanguardie artistiche, e si potrebbe aggiungere il teatro, dai *Sei personaggi* al *Living Theatre* a Jerzy Grotowski (1970), che fa sedere gli spettatori in mezzo agli attori); 3)

⁷⁷ Le implicazioni teoriche verranno approfondite anche nel § 3.3.2.

⁷⁸ “Ogni volta che esponiamo le nostre idee, e più ancora quando le scriviamo, tendiamo (o dovremmo tendere) a ordinarle. Attualmente le ordiniamo secondo schemi tipicamente adatti per risultare congeniali per individui ad attenzione monosequenziale: stabiliamo una gerarchia fra gli argomenti, in modo che siano concatenati gli uni con gli altri (una *catena*, incidentalmente, è già un oggetto tipicamente monosequenziale), se troviamo una considerazione collaterale, che a rigore dovrebbe essere esposta parallelamente ad uno degli argomenti trattati, la inseriamo per inciso nel discorso, cioè creiamo una rottura artificiale nella quale incastoniamo qualcosa che, per sua natura, dovrebbe diramarsi dal filo del discorso (anche il filo è monosequenziale) per poi tornare in esso. Se ci rivolgessimo ad esseri intelligenti ad attenzione multisequenziale, potremmo ordinare i nostri discorsi non in concatenazioni, ma in ragnelle od in griglie di argomenti simultanei. Forse anche i libri potrebbero assumere aspetti diversi, con pagine doppie (contrassegnate dallo stesso numero) da essere lette simultaneamente.” (*L'uomo come una macchina sequenziale* [Vacca 1965: 97]).

⁷⁹ “A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory” (Bush 1945:

il romanzo combinatorio (Quenau, Butor, Perec, Calvino, Cortázar, Saporta, ecc.).

Naturalmente nessuna di queste sei caratteristiche gioca un ruolo isolato: alla base dell'idea di **processo** vi è la necessità sia del rapporto **interattivo** che dell'**apertura** (come potrebbe essere continuo senza *reciprocità*?), mentre vedremo che l'idea di **connessione** è strettamente collegata tanto al concetto di **itinerario** che a quello di **processo**. La differenza fra il mosaico o incastro e la combinatoria sta nel fatto che in quest'ultima brani di testo si originano a partire da sequenze foniche, liste di parole, ecc. Tipici testi combinatori sono *Cent mille milliards de poèmes* (Paris: Gallimard, 1961) di Raymond Quenau o *Une chanson pour Don Juan* (Paris: Seuil, 1962) di Michel Butor, mentre esempi di *incastri* ve ne sono un'infinità perlomeno a partire da Petronio e Apuleio. L'interattività infine, può accoppiarsi con l'una e l'altra forma, dacché non è un *genere* ma una *qualità*. L'interattività si può intendere sotto diverse forme: come “potenzialità” (es. il link ipertestuale), come collaborazione e partecipazione degli utenti (cfr. § 3.3), ma anche come capacità di reperire informazioni in un sistema (*information retrieval*), che è caratteristica specifica del calcolatore. Con la possibilità di “impostare a piacere la relazione” (Yoneyama 1997: 118-119) fra i dati infatti può cambiare il modo di leggere un documento.

2.4.2 *Interattività, interpretazione, oblio*

Carlo Pagetti (1990), anglista e studioso di narrativa fantastica, in una introduzione a una antologia di racconti parla delle possibilità “eversive” dell'inconscio suggerite dal racconto fantastico. Pagetti fa l'esempio di Angela Carter, che inverte le parti nella favola della *Bella e la Bestia* “dove il percorso obbligatorio che porta alla redenzione

106). Per un approccio interdisciplinare al tema della complessità dei sistemi (biologici, sociali, ecc.) cfr. Mainzer 1996.

fisica della Bestia conduce alla sconvolgente scoperta della natura ferina della Bella” (1990: xxv). Continua lo studioso:

La letteratura fantastica richiede la cooperazione attiva del lettore, che segue il narratore e i suoi personaggi oltre lo specchio, in un universo apparentemente arbitrario, le cui leggi richiedono un'interpretazione mai definitiva. Per la sua instabile struttura, la terra fatata è in continua mutazione [...]. Evasivo, eversivo, sovversivo, il fantastico si colloca nella sfera del *romance*, mentre il realismo del *novel* si presenta come cronaca e documento ‘veritiero’ [...]. Nella complessa orditura della letteratura novecentesca inglese, il fantastico rappresenta un momento che non si identifica né con la tradizione postvittoriana [...] né con i grandi esperimenti del modernismo attuati da Joyce o da Virginia Woolf, anche se la Jackson, con qualche esagerazione, afferma che le “opere fantastiche degli ultimi due secoli sono chiari antecedenti dei testi modernisti, come *Ulysses* e *Finnegans Wake* di Joyce, con il loro compito di disintegrazione.” (Pagetti 1990: xxv-vi, xxxix)

Il nesso fra *romance* e ipertestualità/ipermedia è chiaro: alla base del meccanismo di emancipazione-partecipazione al testo che dà vita – per esempio – al videogioco (o a certa fiction cinematografica) vi è la “necessità” del fantastico. È per questo che nei paesi dove la letteratura di fiction si è diffusa prima si è imposto con anticipo un modello di opera digitale basato su una “esplicitazione” dei meccanismi psico-narratologici contenuti nel *romance*. C'è ora da domandarsi: in che misura la partecipazione del lettore può identificarsi con l'interattività elettronica? (E questo non perché i rapporti non siano evidenti, ma per capire se il genere interattivo alla *Lurker* sia veramente qualcosa di nuovo.) Allo stadio attuale di sviluppo di queste opere la risposta non può non essere contraddittoria. Da una parte *Lurker* e i suoi epigoni si servono di una nuova tecnologia; questa sarebbe, secondo il paradigma McLuhan-Ong-Havelock-ecc., condizione sufficiente per rispondere: sì, lo sono (lo saranno). Dall'altra parte abbiamo visto che gran parte della narrativa ipertestuale sfrutta i meccanismi impliciti nella fruizione del *novel*, per cui avremmo ragione di esclamare: nulla di nuovo sotto il sole.⁸⁰ Dov'è la contraddizione? La contraddizione,

⁸⁰ Federico Pellizzi (2001: 67), riprendendo le categorie bachtiniane e foucaultiane di “discorso”, “dialogicità” e “contesto”, identifica in alcuni meccanismi dell'ipertesto-ipermedia (già presenti peraltro nella corrente del romanzo europeo

anzi la trappola, consiste nel prendere alla lettera l'enunciato secondo cui ogni nuovo mezzo produce nuovi *contenuti* (e senza dichiarare cosa intendiamo con questa parola). Distinguiamo allora due piani: sul piano della tecnologia, queste nuove forme artistiche avranno certamente un impatto diverso dalle precedenti (e avrebbe ragione McLuhan nel dire che esse “sono già” un nuovo messaggio); sul piano dei meccanismi interni di fruizione-funzione dell'opera (un piano che è nello stesso tempo estetico, storico e psicologico), questi prodotti non rappresentano ancora qualcosa di nuovo.⁸¹ In altre parole il paradigma McLuhaniano non va radicalizzato (“Il mezzo è il messaggio”), ma recepito in forma critica, come suggerisce Giampiero Gamaleri, il quale preferisce parlare di “intreccio” di influenze fra mezzo e contenuto-messaggio:

[...] crediamo che questo sia il taglio esatto attraverso cui riconsiderare il ruolo del “messaggio”: vederlo intimamente connesso col medium, come un'unica entità che entra in risonanza con la nostra esperienza in un determinato contesto socio-culturale. Insomma, il “contenuto” è il modo d'essere del medium alla luce dei tre parametri enunciati: la natura-struttura del medium stesso; l'esperienza umana [...]; il contesto socio-culturale in cui la comunicazione si attua. Da tutto questo deriva che il “contenuto” non è affatto estraneo all'impostazione di McLuhan [...]. Ciò che McLuhan rifiuta è l'idea di ipostatizzare una entità (il “contenuto”, appunto), al fine di poterla meccanicamente travasare in contenitori, in forme tra loro profondamente diverse. (Gamaleri 1991: 212-213).

Un'inchiesta condotta sulle biblioteche della provincia di Roma nel 1985 avvalorava le tesi sulla lettura espresse da Calvino in *Cibernetica e fantasmi* e conferma quelle sull'interattività “necessaria” implicita nell'atto di lettura. Ai lettori delle biblioteche veniva chiesto, oltre a giudizi e informazioni sulle opere prese in prestito, che tipo di “modifiche” avrebbero fatto al volume (di narrativa) appena letto:

moderno) una dimensione retorica nuova: “A new discursive genre is emerging, and new semiotic, rhetorical and also poetic and narrative tools are engaged [...]. Argumentative rhetoric gain a sort of hypothetical strategy, a fluid-architectonic dimension which is aimed not at demonstrating or representing something, but at constituting a credible instrument for co-authoring the sense.” La dialogicità bachtiniana è anche al centro dell'analisi della ‘nuova’ TV di Newcomb (1999), cfr. Parte II, § 2.1 e le Conclusioni.

⁸¹ È in parte la tesi della Murray (1997), discussa nel § 3.3.2.

La maggior parte delle modifiche che i lettori desiderano apportare al libro letto riguarda la conclusione, sequenza cruciale del testo, che orienta tutto il percorso narrativo e che obbliga il lettore ad organizzare, o meglio a riorganizzare, i dati che il romanzo ha via via offerto. Ed è appunto quest'opera di sistemazione, di quanto il lettore è andato elaborando nel corso della lettura, che vien meno, allorché si propone la modifica della conclusione. È la logica di chi legge a sovrapporsi alla logica del testo. (Di Fazio Alberti 1985: 174)

Questo sembra in parte contraddire quanto sostenuto da Eco e cioè che “Il meccanismo ipertestuale che ci permette di inventare nuovi testi non ha niente a che fare con la nostra capacità di interpretare testi pre-esistenti.”⁸² Interpretazione e desiderio di interagire (un desiderio ora realizzabile grazie ai “meccanismi” ipertestuali) possono fare parte di un unico processo di ricezione, un processo in cui è difficile identificare elementi discreti – per esempio separando il grano dell'interpretazione dall'oglio del desiderio. Ma le parole di Eco si riferiscono al “limite dell'interpretazione” come limite che il lettore (e soprattutto il critico) deve porsi nei confronti del testo; una sorta di rispetto contro le violenze degli “irresponsabili decostruzionisti”: “*Finnegans Wake* è certamente aperto a molte interpretazioni, ma sicuramente non ci fornirà mai la dimostrazione del teorema di Fermat o la bibliografia completa di Woody Allen.”⁸³ Dunque l'interattività preoccupa poco Eco, o almeno finché non inizia a “decostruire” – distinzione però che a questo punto, proprio grazie all'interattività, verrebbe meno; non solo per le opere future, ma per qualunque opera presente in rete: che cosa significa infatti nella dimensione elettronica “testo pre-esistente”? A Eco sfugge proprio il carattere cruciale di questa “smaterializzazione”:

Il medium elettronico tende a offuscare [...] l'importanza della fonte: smaterializza il documento determinando un nuovo rapporto fra funzione culturale e supporto. La tecnologia [...] costruisce progressivamente i propri fruitori. [...] Così potremo affermare che la tecnologia della scrittura [...] ha inventato successivamente e le diverse figure di scrittore [e quelle di lettore]. La ricerca filologica crea distanza nel tempo tra l'osservatore e la fonte; così pure lo storico che osserva un documento. La coscienza di essere soggetto “esterno” e distante (specie nel tempo) dall'oggetto, sembra essere una condizione ineliminabile

⁸² Eco 1996: 6 (trad. mia).

⁸³ Eco 1996: 8 (trad. mia).

per la moderna cultura europea fondata sull'umanesimo. Quando il soggetto si confonde col documento a tal punto da immedesimarsi in esso o da non distinguerlo nella sua specificità di fonte, cadono i presupposti per l'analisi storica. [...] Così appare evidente la tendenziale inconciliabilità tra l'obiettivo di un progetto di ricerca fondato sulle tecnologie informatiche e il mondo dell'analisi storica. (Ricciardi 1994b: 83-85).⁸⁴

Ma il discorso sull'interpretazione legata al desiderio di “agire” nel testo mi obbliga a fare una riflessione. Ancora Giulio Lughì (1996: 96-97) notava che sembra esserci una resistenza alla libertà assoluta del lettore, dovuta alla facilità con cui ci si perde nei meandri della narrativa ipertestuale. Navigando in queste opere alla fine si sente la mancanza di “guida”, “manca il fascino dell'essere condotti dall'autore fin sui bordi della svolta narrativa, manca l'ansia di non sapere cosa ci si aspetta.” Un certo grado di passività d'altronde è necessario per essere in condizione di seguire l'opera – e questo è vero anche nella narrazione orale: tutti abbiamo in mente quei personaggi da incubo che raccontano le barzellette interrompendosi o tornando indietro: “ah no, m'ero dimenticato che prima di questo...”. È solo quando la *fabula* “tiene”, che scattano le possibilità interpretative e che il lettore vuole *entrare dentro il testo*, saperne di più o magari decidere che il finale va cambiato. Insomma riassumendo con una formula potremmo dire: per entrare dentro un testo *bisogna prima saperne uscire*. La possibilità di stabilire *veri* link, percorsi, digressioni e alternative è proprio ciò che “uccide” l'interpretazione (e il godimento dell'opera) generando un testo che – paradossalmente – si “usurerà” prima del testo chiuso, divenendo presto inservibile.⁸⁵

⁸⁴ Su questa linea di pensiero si assestano anche storici come Ortoleva, che parla di un modificarsi dei “modelli retorici dominanti” in virtù dei nuovi strumenti di comunicazione. Iper testi e basi di dati interattive “sono modelli che a molti potranno apparire *tout court* antistorici; ma forse agisce qui il legame biunivoco e consolidato fra la tradizione del racconto storico e la forma-libro dell'età della prosa.” (Ortoleva 2000).

⁸⁵ Credo si possa istituire un parallelo fra questa idea e ciò che viene sostenuto da Eco (1989: 99-100) a proposito del kitsch: “kitsch è ciò che appare consumato; che arriva alle masse o al pubblico medio perché è consumato; e che si consuma (e quindi si depaupera) proprio perché l'uso a cui è stato sottoposto da un gran numero di consumatori ne ha affrettato e approfondito l'usura.” Dunque ciò che venga a mancare nel kitsch (opera d'arte massificata) è la *sorpresa* ingenerata dal messaggio, mentre ciò che viene a mancare nell'ipertesto narrativo è l'*interpretabilità*, sostituita da una serie di collegamenti – più o meno espliciti – che annullano (come nel videogioco, che si “usa”

A questo punto forse, all'orizzonte è spuntato qualcosa che prima non avevamo notato: il conflitto fra informatica e narrazione.⁸⁶ Il ragionamento di Ricciardi non poteva non portare a una conclusione di chiaro sapore decostruzionista: *l'interpretazione scompare insieme al suo oggetto*.⁸⁷ La dimensione virtuale impedirebbe non solo al “testo”, ma a questa forma determinata di “comunicazione” (la narrazione) di compiersi, lanciando una sfida alla maniera in cui l'uomo, attraverso forme e strutture determinate, ha saputo e dovuto fino a oggi costruire la sua identità:

La tecnologia dell'informazione non solo consente di creare repertori di dati più o meno strutturati e sempre più vasti, ma modifica addirittura il significato del termine “memoria” [...]. Questa schiacciante mole di dati memorizzati e registrati, pronti a emergere dagli oscuri depositi di sterminate banche dati costituisce una minaccia temporalesca sospesa sul capo di ogni individuo: per difenderci da tale cumulonembo l'alternativa è quella di un sano vivificante *oblio*. [...] L'oblio [...] consente di disporre i ricordi in una dimensione cronologica: grazie al chiaroscuro prodotto dalla maggiore o minore vividezza dei ricordi si crea un senso della prospettiva *storica*, che invece viene annullata se i ricordi sono presenti tutti con forza uguale. [...] Ecco perché, nell'epoca delle banche dati che nulla dimenticano, si ha la sensazione di vivere in un *eterno presente*: passato e futuro si appiattiscono in una dimensione di attualità sconcertante e quasi angosciata, del tutto contraria alla naturale propensione

o si “fruisce” ma non si legge) l'intenzionalità del lettore nei confronti del testo. Insomma, in entrambi ciò che entrerebbe in crisi è ‘il rapporto comunicativo’ ” (Eco 1989: 100).

⁸⁶ Sul contrasto fra informatica e racconto *tradizionalmente* inteso (e abbiamo visto che quel *tradizionalmente* potrebbe nascondere dei limiti non solo culturali) scrive Clément: “Giacché il racconto sembra, per definizione, iscriversi nella durata, implicando un ordine e uno sviluppo sequenziale. Aristotele nel capitolo settimo della *Poetica* definisce l'intreccio come “ciò che ha un inizio, un mezzo, una fine.” E aggiunge: “I racconti composti bene non debbono né incominciare dove capita né finire dove capita” (Clément 1995: 66; trad. mia).

⁸⁷ Sull'interpretazione del testo nella dimensione elettronica tornerò nella Parte II (cfr. § 2.1). Il problema è che l'*intentio auctoris* di cui parlano i filologi sparisce insieme all'*authorship* (cfr. Cadioli 1998). In Fiormonte / Babini / Selvaggini 1999 esponevamo il caso dello svagato ‘navigante’ di Internet che invia un messaggio di posta elettronica alla scrittrice F. Sanvitale chiedendole di pubblicare qualcosa sulla sua rivista elettronica giacché “ho visto che ti piace scrivere.” Questo tono confidenziale e ignaro, da “unisciti a noi”, sarebbe stato impensabile in una dimensione diversa da quella elettronica. Solo la rete può schiacciare la prospettiva storica e gerarchica mettendo la Sanvitale sullo stesso piano del grafomane, Einaudi allo stesso livello della *fanzone* letteraria e così via. E questo perché la scrittura in rete perde “l'oggettività” di cui parla Jervolino (cit. in Cazalé Bérard / Mordenti 1997: 21); anzi, nelle manifestazioni più genuine come le Chat, MUD e MOO, ecc. tende ad essere esattamente il contrario: un medium collettivo e soggettivo.

dell'essere umano a vivere in una storia, con il suo passato e con il suo futuro. (Longo 1998: 114-117).

Smaterializzazione e riduzione della distanza a opera del mondo digitale possono dar luogo dunque a visioni tanto orwelliane quanto palingenetiche – con tutte le sfumature del caso. Mentre la visione di filosofi come Severino o Galimberti ingloba tutta la tecnologia nell'orizzonte annichilente della *technè*⁸⁸, Ricciardi e altri scorgono nell'informatica una speranza di ribellione ai *condizionamenti* della storia. Ma alla base di entrambe le posizioni c'è la constatazione, di marca nietzschiana, sull'"inutilità e il danno" della storia.⁸⁹ Normale contrapporre a questa prospettiva di perdita di senso un rifiuto, che passa attraverso il persistere della visione critica moderna (cfr. Segre 2001: 87-99 e più in generale Rossi 1995). Secondo questa visione tanto il lettore Gutenberg-alfabetizzato, tanto l'ascoltatore della dimensione narrativa "aurale" (voce-orecchio: cinema, radio, tv) perderebbero nei meandri dello spazio elettronico i loro punti di riferimento. Se in fondo questa è una conferma *in negativo* delle tesi dei teorici dell'ipertesto, va ammessa l'inadeguatezza dei prodotti con cui tali autori rispondono alla sfida della costruzione di una nuova dimensione del raccontarsi. Una 'sfida', come vedremo nei prossimi paragrafi, iniziata parecchi secoli fa.

2.4.3 La koiné (o Web?) universale

A proposito dell'idea di apertura e dell'opera-collage, sia Angela Ferraro (1987) che Gian Carlo Ferretti (1983) notano delle analogie fra il *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il nome della rosa*. Oltre agli aspetti di "apertura" del *Viaggiatore* non bisogna trascurare forse un elemento altrettanto importante, che è poi quello che spinge Calvino ed Eco su una apparente strada comune:

⁸⁸ Pur trovandoci su un terreno di convinzioni ugualmente opinabili, va detto che né Sini, né Galimberti, né tantomeno Severino pongono sufficiente attenzione alla specificità degli strumenti della comunicazione digitale.

⁸⁹ "La storiografia non studia semplicemente il passato; piuttosto 'crea' il passato" (Sini 1994: 96).

[...] entrambi i romanzi nella struttura e nelle intenzioni si rivelerebbero infatti un gioco di intrecci, un collage di testi, citazioni, topoi narrativi, una *koiné* comprendente la letteratura universale nella sua globalità; il lettore di conseguenza, colpito da una sensazione di già visto, avrebbe l'impressione continua di un *de te fabula narratur*. [Ma se il romanzo di Eco] costituisce un vero e proprio repertorio di procedimenti narrativi, un rifacimento a partire dall'espedito del manoscritto ritrovato, [...] tuttavia il divertimento della citazione [...] non costituisce qui un valido esempio di parodia. La citazione diventa infatti garanzia di una verosimiglianza consolidata, non ripresa finta oppure discorso su una parola altrui, come avviene invece in Calvino. Il gioco della semiosi illimitata, dell'infinità delle interpretazioni a cui è soggetta la letteratura è dunque per Eco un tema da svolgere fino alle sue estreme conseguenze: "nomina nuda tenemus"; la medesima percezione costituisce invece per Calvino la forma della vita e della letteratura. (Ferraro 1987: 619-621).

Mentre Eco usa la "semiosi illimitata" come strumento, Calvino ne è il soggetto-oggetto: da un lato i meccanismi sono sfruttati, dall'altro sono essenza dinamica della narrazione. Questo è il motivo per cui Calvino negli ultimi anni si trova teoricamente più avanti sulla strada di una narrativa pluridimensionale⁹⁰. E si comprende perché venga spesso indicato come uno degli araldi della "liberazione" ipertestuale, e immediatamente arruolato nello schieramento postmoderno:

Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei descrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. [...] E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto. (Calvino 1988: 67-68).

Ancora una volta non si può fare a meno di notare una somiglianza fra strutture e costruzioni narrative e ipertesti: che cosa ci ricorda la *koiné* universale e il collage di rimandi se non World Wide Web, l'ipertesto globale? Ma partendo proprio dalla definizione di Nelson (§ 2.4.1), è la nozione stessa di una ipertestualità ipotizzata *fuori* dal

⁹⁰ Sorprendenti a questo proposito le pagine di *Collezione di sabbia* (Milano: Garzanti, 1984) in cui Calvino descrive uno spettacolare albero tropicale dalle molteplici, quasi mostruose ramificazioni: "Il tronco sembra unificare nel suo perimetro attuale una lunga storia di incertezze, geminazioni, deviazioni" (Usher 1996: 181). L'immagine giustamente suggerisce a Usher il modello teorico – tanto preciso quanto probabilmente inconscio? – dell' "Iper-romanzo" *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

testo cartaceo che può essere messa in discussione. Probabilmente né Landow né Bolter ignorano un celebre passo di Valéry del 1937:

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *noeuds*, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable. Il m'est arrivé de publier des textes différentes de mêmes poèmes: il en fut même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations. (Valéry 1957: 1467).

Non solo tutta la critica delle varianti (oltre al citato passo calviniano) è contenuta in nuce in questo passo, ma in quel “possibile-in-ciascun-istante” si può leggere tanto la profezia della narrativa interattiva (cfr. *infra* § 3.3) che l'invocazione all'apertura infinita dell'ipertesto e di Web (cfr. *supra* § 2). Un'invocazione raccolta esattamente dieci anni prima (1927), nel campo della prosa, da E. M. Forster:

Gli esseri umani hanno la loro grande occasione nel romanzo. Essi dicono al romanziere: “Divertiti se vuoi, *ma noi dobbiamo entrarci*”; e il problema del romanziere [...] è di lasciarli correre come meglio credono, e di attuare al tempo stesso un'altra cosa. Dove si volgerà, non certo per trovare aiuto, ma per trovare un'analogia? La musica, benché non si serva di esseri umani, benché sia governata da leggi complesse, offre tuttavia nella sua espressione definitiva un genere di bellezza che la narrativa potrebbe raggiungere con mezzi propri. *L'espansione*, ecco l'idea cui i romanzieri devono attaccarsi: non la completezza. *Non il chiudersi, ma l'aprirsi*. Quando la sinfonia è terminata noi sentiamo che le note e le melodie che la formavano sono state liberate, che hanno trovato nel ritmo dell'insieme la loro libertà individuale. Non può essere lo stesso per il romanzo? Non c'è qualcosa di questo genere in *Guerra e pace*? [...] ma tutte queste sono inezie che appartengono alla storia, non all'arte. La storia procede, l'arte sta ferma. I romanzieri del futuro dovranno far passare tutti i fatti nuovi attraverso il vecchio, anche se variabile, meccanismo della mente creativa. [corsivi miei].

Mi limiterò ad avanzare un'ipotesi. Forse la natura umana cambia perché la gente riesce a vedere se stessa in un modo nuovo [...] Ogni istituto e ogni pratica coalizione d'interessi sono contrari a simili indagini: la religione, lo stato, la famiglia sotto il suo profilo economico non hanno nulla da guadagnare, e soltanto quando i divieti esterni si allentano queste indagini possono proseguire: la storia condiziona a tal punto. Se il romanziere vedrà se stesso in modo nuovo vedrà analogamente anche i propri personaggi, e ne verrà fuori un nuovo sistema di illuminarli. (Forster 1990, pp. 163-166).

Quest'ultima frase di Forster è il viatico che ci introdurrà ai prossimi paragrafi. L'invito a “vedere con occhi nuovi” sé stessi coincide con

la necessità di far ‘collidere’ diverse interpretazioni e visioni del mondo. Dunque nell’invito all’ipertestualità non bisogna scorgere solo l’inno alla scomparsa dell’autore e dell’opera o l’ennesima celebrazione della “svolta” (un atteggiamento che di volta in volta attinge al millenarismo o al primitivismo: attesa del futuro liberatore o ritorno all’Arcadia [Rossi 1995: 49-51]). A una timida rivalutazione (e riconsiderazione) dell’ipertesto, inteso impropriamente come “paradigma” della lettura-scrittura digitale, sarà dedicato l’ultimo paragrafo o *pars construens*. Ci rimane però ancora da esplorare il più remoto dei rami della nostra genealogia.

2.4.4 A Platone piace l’ipertesto? Apertura e democraticità

Come aveva notato Bolter (1992) agli albori della *digital literacy*, le radici del sogno di rendere “tangibile” il contatto fra testo e lettore affondano nel romanzo moderno. Nel *Tristram Shandy* di Sterne e nel *roman a tiroir* di Diderot, gli autori si rivolgono direttamente al lettore proponendogli alternative o digressioni; si compie il primo tentativo di modificare la struttura del libro per renderlo più vicino a colui che legge: un “fruitore” dunque, e non più il rigido e “passivo” lettore.

Il *Tristram Shandy* sarebbe un perfetto esempio di iper-romanzo *ante litteram*. Innanzi tutto nella struttura granulare: nove volumi divisi ognuno in capitoletti – anche di mezza pagina – che arrivano fino a trenta-quaranta per sezione e una narrazione inframmezzata da novelle di genere diversissimo (anche in latino) che non seguono né un filo né un ordine preciso di apparizione. Lo stesso Sterne ci mostra materialmente sulla pagina i percorsi contorti della sua narrazione, disegnando dei riccioli e delle linee sinuose, e sempre ogni volta promettendo di seguire in futuro “una linea retta”, senza più digressioni (salvo poi riniziare il libro da capo, con tanto di *exerga* e titoli). Forse per la prima volta in un testo a stampa ci si serve delle immagini per una funzione non puramente illustrativa o didascalica: quando muore Yorick c’è una pagina nera, quando allo scrittore mancano le parole per descrivere le bellezze della vedova Wadman, la

pagina è bianca: lì *tocca a noi* scrivere; e se un vecchio rotea un bastone? sulla pagina appare lo sfregio della sua nervosa traiettoria.

Insomma il *Tristram* è un “rhapsodical work”, allo stesso modo in cui l’ipertesto è opera “orchestrale” (ed il ritmo dell’iperscrittura elettronica viene paragonato da Michael Joyce a quello del *Jazz* o della musica barocca⁹¹). Diderot è ammiratore del romanzo inglese, che considera innovatore nel solco della tradizione degli scrittori ironici alla Rabelais e alla Molière, ed è a Sterne che si ispira nella composizione di *Jacques il fatalista*, l’opera nella quale intende mostrare come la struttura del romanzo tradizionale conduca a una *falsa verità*.

[...] il testo di *Jacques* presenta un carattere di *struttura discontinua*, deformante dell’ordine interno rispetto ai criteri abituali di successione narrativa. È comprensibile che tanti lettori di quei tempi fossero o si dicessero sconcertati [...] Il dialogo autore-lettore presentato come novità del testo nel suo essere momento di verifica critica delle proposte tematiche e strutturali, ha trovato una lenta formazione nella pratica letteraria di Diderot [...] La tappa successiva nell’impiego qualificato del dialogo è data dall’operazione di un interlocutore contrapposto al narratore [...] Notiamolo subito: *il lettore ha un ruolo* [...] In *Jacques* il “dialogo” assume criticamente un oggetto preciso: la problematica dell’opera narrativa [...] Pur concordando che si tratti di “mali” e personaggi fittizi, Henri Coulet conclude che la finzione finisce per toccare chi legge: “(...) Diderot mi propone una verità vera, vissuta, che interessa lui, e interessa me, ma che tocca a me distrigare, perché lui non vuole trasmetterla né in una confessione (...) né in un ‘romanzo’ convenzionale (che falsifica ogni verità).” Questa “verità”, questa rappresentazione della realtà, va comunque ricercata nei rapporti interni dei personaggi che agiscono [...] Nel romanzo tutto potrebbe apparire estraneo al caso, condizionato dalla volontà dell’autore. È una libertà altrettanto illusoria e idealizzata, resa astratta da un sistema di convenzioni. (Michele Rago, Introduzione a Diderot 1980: v-xxiv).

Il tema della “falsificazione della verità” e del “discorso aperto” rimanda spontaneamente a un personaggio (Diderot certo lo aveva in mente) che sembra sempre riemergere dall’inconscio intellettuale quando si parla di ipertesti: Platone.⁹² L’argomento va ben oltre le mie forze, ma vale la pena almeno accennarvi.

⁹¹ Intervista a Michael Joyce, in Miglioli / Joyce 1993: 80.

⁹² Ed infatti a lui è dedicato un *expanded book* della Eastgate Systems: *Socrates In The Labyrinth* (Kolb 1994).

La domanda che i libertari della rete si porrebbero è: *a Platone piace l'ipertesto?* Giovanni Cerri (1991) ha affrontato il problema della scrittura in Platone con estrema originalità. La sua tesi è che nell'opera platonica sia rintracciabile una vera e propria teoria della comunicazione e dei suoi strumenti. Riassumendo, Platone distingue fra due tipi di discorso: il discorso narrativo (o persuasivo, *peithēin*) e il dialogo (o discorso dialettico, *didachē*). Il primo conduce a una forma di falsa conoscenza: la *doxa*, "l'opinione" di cui sono infarciti i miti e la poesia; il secondo discorso invece, il dialogo filosofico, è il faticoso cammino che conduce alla 'verità scientifica'. L'attacco che Platone rivolge alla poesia e al mito (il discorso narrativo) va dunque inquadrato, secondo Cerri, in un'ottica di messa in guardia dalla comunicazione di tipo formulaico, basata su *typoi* ("messaggi che la mente assimila inconsapevolmente dal racconto", [1991: 21]) che vengono trasmessi, acriticamente, di generazione in generazione. Questi messaggi sono le storie e le fiabe che vengono raccontati ai bambini fin da piccoli, ma anche le commedie e le tragedie rappresentate a teatro per gli adulti. È sull'analisi dei pericoli del "mito" che si innesta la riflessione di Cerri sulla scrittura, strumento da cui e attraverso il quale i pericolosi *typoi* prendono forza e si diffondono:

La critica di Platone al testo scritto [...] non è tanto critica della scrittura in se stessa [...] quanto critica della rigidità testuale, dell'immobilità connaturata a qualsiasi discorso scritto: dunque, non può non investire, accanto al discorso scritto, anche un discorso non scritto che sia pura e semplice ripetizione mnemonica di una sequenza di parole chiusa, imparata una volta per tutte. (Cerri 1991: 93).

E più avanti:

Che la critica platonica della scrittura rientri e si risolva in una critica più generale del discorso a testo fisso, risulta con chiarezza anche maggiore dal cosiddetto *excursus* filosofico della *Lettera VII*. [...] Il linguaggio umano è intrinsecamente debole (*tò tòn lōgon asthenēs*). Nessuna parola, nessuna frase [...] può di per se stessa trasmettere la verità; [...] Ogni frase, ogni discorso ha senso solo se aperto a trasformarsi continuamente in altre frasi ed in altri discorsi nella dinamica del dialogo orale: un segmento di discorso sottratto a questo processo, presentato autonomamente come struttura verbale completa e conchiusa, non ha senso ai fini della verità. La scrittura ha appunto questo difetto: isola un discorso

[...]. Se ora torniamo al *Fedro*, tenendo presente quanto abbiamo appreso dalla *Lettera VII*, ci accorgiamo che anche qui non mancano gli indizi positivi che la vera opposizione è tra testo irrigidito in sequenza sclerotizzata di parole e discorso reale, vivo, aperto all'infinito. (Cerri 1991: 96-97).

Non è difficile qui percepire il legame, prima ancora che con la ribellione alle “convenzioni” di *Jacques*, fra il concetto di apertura del dialogo platonico e il “testo mobile e multicentrico” di Landow. Per non parlare dei richiami continui alla ‘democraticità’, che echeggiano con intensità apodittica negli scritti di Nelson: “Open controversy and argument are not well represented by existing systems. We intend to change that. [...] Many points of view cannot be publicly expressed in today’s world. We intend to change that.” (Nelson 2001: 27); fino ad arrivare al messianismo informatico: “Don’t think of the universal electronic docuverse, of open hypertext publishing with transclusion, as my dream; it’s your dream too, if you will only feel it. I want you to see, to feel in your gut, what open hypertext publishing can do for the life of the mind, and perhaps for the life of the planet. Open hypertext publishing is the manifest destiny of free society. It is fair, it is powerful, and it is coming.” (Nelson 1992: 57).

Ma il punto di contatto non è solo nel programma ‘politico’ dell’ipertesto, che intende superare l’eredità gerarchica (e i condizionamenti) della cultura lineare, ma nell’“attività costruttiva” (e decostruttiva: non dimentichiamo i legami col postmoderno, cfr. Miall 1995 e Ryan 1999: 100) che l’opera elettronica si attende dal fruitore:

The essay [“The End of Print Culture”] argues [...] that in the late age of print the topography of the text is subverted and reading is design enacted. Thus, the choices a text presents depend upon the complicity of the reader in creating and shaping meaning and narrative. As more people buy and do not read more books than have ever been published before, the book is merely a fleeting, momentarily marketable, physical instantiation of the network. Readers face the task of re-embodiment reading as movement, as an action rather than a thing, network out of book. (Joyce 1995⁹³).

⁹³ Part 3: *Contours: Hypertext Poetics* (<http://www.press.umich.edu/bookhome/joyce/intro.html#part3>).

Non ha torto chi vede in questo tipo di ragionamenti un fraintendimento di ciò che vuol dire la lettura (cfr. *supra* § 1.1.2), e in particolare lettura di un testo narrativo e poetico: “the disembodied nature of electronic text precludes much that is most significant in the process of literary reading, which depends on the reader’s engagement with a stable text.” (Miall 1999: 158).

Dunque con la strutturazione ipertestuale delle informazioni e la moltiplicazione dei *link* sorgono anche problemi di fruizione. Sulla scorta di Calvani (1998) ne possiamo identificare cinque:

1. il salto da un *link* all’altro può essere compiuto dal lettore in modo casuale;
2. si diventa consapevoli del *link* solo dopo averlo attivato;
3. il salto, specialmente se comporta cambio di videata, può far dimenticare l’idea che lo aveva motivato;
4. spesso l’associazione ha senso per l’autore ma non per il lettore;
5. le esigenze di “effetto” (audio, video, ecc.) possono prendere il sopravvento rispetto ai reali bisogni di comprensione del lettore.

A questi svantaggi, disomogenei per grado e consistenza, si può aggiungere un vincolo tecnico: il naturale incremento della granularità del testo, un fenomeno già notato nella scrittura con il *word processor* che genera un senso di “mancanza di centro”. La pluralità dei percorsi e delle interpretazioni possibili può rendere infatti difficile identificare non tanto (o non solo) l’autore, ma addirittura un interlocutore e delle opinioni precise. Secondo David Kolb l’argomentazione classica è difficilmente rappresentabile attraverso una strutturazione “fully hypertextual” (Kolb 1998). Il filosofo statunitense non giudica negativamente il fenomeno e opera una distinzione fra “Argomentazione” e “Gioco” che ritroveremo più in là parlando dell’arte narrativa digitale. E tuttavia l’ipertesto si presterebbe meglio alla contaminazione dei generi piuttosto che al saggio scientifico, un genere testuale che esige un percorso di lettura il più possibile privo di ambiguità.

Insomma, le mirabolanti promesse dell'ipertesto sembrano tali solo sulla carta – e per qualcuno questo va inteso in senso letterale.⁹⁴

2.4.5 *Ipertesti: pars construens*

I materiali storici e letterari accumulati fino a questo momento saranno sufficienti per alcuni per concludere a proposito dell'ipertesto ciò che Angela Ferretti commentava a proposito di Eco e Calvino: *de te fabula narratur*. Siamo di fronte a un enorme *déjà-vu* culturale e letterario? L'ipertesto e la sua variante multimediale, l'ipermedia, sono uno “hype” (Dobrin 1994: 305), un imbroglio?

Messianismi e millenarismi informatici, opposti che si specchiano, non fanno che riproporre purtroppo una dialettica fra due poli, ovvero un'interpretazione deterministica della tecnologia – poco fa ne abbiamo visto degli esempi. E tuttavia concludere che l'ipertestualità sia un imbroglio sarebbe sbagliato sia nei confronti di questa ‘nuova’ struttura che delle sue varie filiazioni ed espansioni.⁹⁵ Delle accuse di decostruzionismo, postmodernismo, ecc. abbiamo già detto (ma cfr. anche Parte II, § 2.2). I detrattori dell'ipertesto citano spesso la mancanza di opere ipertestuali all'altezza delle ambiziose teorie che le sostengono come prova della loro inconsistenza. Alcuni aggiungono che i pochi ipertesti letterari prodotti non avrebbero “nessuna utilità sul versante della fruizione letteraria” (Stoppelli 2001: 819). Non credo si tratti di argomenti convincenti, e per due ragioni. La prima è storica: il computer ha appena cinquanta anni di vita e gli esperimenti in campo narrativo e artistico datano al massimo ventitrecento anni. Anche riconoscendo che l'ipermedialità non abbia ancora realizzato opere mature, è facile controbattere che nessuna letteratura – e nessuna arte in generale – si è formata in un tempo

⁹⁴ Per una ridiscussione del concetto e della pratica ipertestuale in ambito didattico vedi, oltre l'appena citato Calvani (1998), Dobrin 1994 e i recenti interventi di J. Yellowlees Douglas, M. Joyce e altri in Snyder 1998: 125-182. La stessa Snyder, nel suo intervento intitolato “Beyond the hype: reassessing hypertext” (Snyder 1998: 125-143) passa in rassegna le varie posizioni teoriche sull'ipertesto, criticando le aspettative “rivoluzionarie” dei vari Nelson, Moulthrop e Landow.

⁹⁵ Vedi per esempio “Hypervideo”, cfr. Sawhney / Balcom / Smith 1996.

così breve. La seconda ragione è che non credo si possa rimproverare l'ipertesto per due colpe opposte: di volere la morte della letteratura e di non essere all'altezza di essa. Forse bisogna semplicemente rinunciare a stabilire paralleli e classifiche e abbandonarsi alla sperimentazione o, per i più prudenti, all'attesa.

Se è vero che alcune applicazioni ipermediali mettono in crisi non solo la narrazione, ma il *narrarsi* legato alla sequenzialità del linguaggio naturale, una possibilità parallela alla iper-specializzazione tecnologica individuale (cfr. *supra* § 2.1) è l'opera collettiva. Non illudiamoci: questo non presupporrà difficoltà minori. Opera collettiva non vuol dire solo *opera a più mani*. E implicherà non solo la ridiscussione di un nuovo patto autore-lettore, come è avvenuto nel settecento, ma probabilmente una trasformazione del modo in cui in Occidente si è concepito e strutturato il processo creativo (e parallelamente interpretativo) a partire dalla nascita del concetto moderno di letteratura. Questo non vuol dire che la scrittura scomparirà: come ha scritto Antonio Caronia “quello che scompare non è il mezzo di comunicazione in quanto tale, ma il suo carattere dominante” (Caronia 2001: 64).

Ma, come notava Roberts all'inizio del capitolo, questi discorsi lasciano il tempo che trovano. Tutti noi Gutenberg-alfabetizzati possiamo aspirare alla *profezia*, ma non alla comprensione. Questa penultima parte cercherà di scoprire alcuni indizi del ‘colpevole’ di questa nostra inadeguatezza, riportandoci a uno dei temi che ho reputato centrali, quello della virtualizzazione del testo e delle conseguenze che questo processo avrà sulla cultura umanistica nata col mondo moderno. Abbiamo visto che qualcuno non crede a questa svolta e anzi sostiene (Eco) che il computer rafforzi l'alfabetizzazione iniziata con Gutenberg. Altri identificano (Coover, Landow, Joyce, ecc.) il nuovo nella fine di un oggetto (il libro), non sempre rendendosi conto che se la stampa e la linearità hanno prodotto determinati sistemi di pensiero essi stessi ne fanno parte – e

dunque non possono essere *superati*. Il punto di vista che propongo nei prossimi due paragrafi va verso un'altra direzione.

2.4.5.1 Connessioni, collisioni e sinestesie: L'*Hyperzavattini*

Basta coi libri, o confidate di
uscire dalla merda, in cui siamo
per ammissione stessa di chi
comanda,
perfezionando lo stile, creando
la lingua del contropotere?

Cesare Zavattini
Non-libro più disco (Zavattini
1991: 811-812)

Più sfere sensoriali diverse in un unico canale-immagine. Il multimediale è in poche parole ciò che hanno sempre fatto i poeti, da Burchiello a Mallarmé: far *collidere* le diverse realtà fra di loro ottenendo nuove associazioni, esilaranti o tragici conflitti di concetti, parole e cose. Quello che nasce da questo 'scontro', è invariabilmente *relazione*. Differenti organi della percezione (olfatto, udito, vista) nella sinestesia vengono fatti cozzare per andare a formare una figura. La multimedialità potenzia e reifica questa operazione e la struttura poetica che ne deriva, il suo prodotto, non è più solo una figura (diversa dalla somma dei vari documenti) ma un'opera.

In un passo di *Orality and literacy* Walter J. Ong sostiene che fin da Platone l'uomo avrebbe sempre reagito contro l'imporsi delle nuove tecnologie (Ong 1986: 120). Poi a un certo punto fa una osservazione sulle difficoltà, a causa della *lentezza*, che avrebbe comportato per un individuo alfabetizzato un ritorno all'oralità, ed è qui che ci fa capire come la crescita del peso dell'immagine (non solo TV e cinema) nella formazione dell'individuo renda in qualche modo 'inefficaci', perché *lenti*, i libri. Il problema era stato affrontato da Leroi-Gourhan, il quale però vede il limite nella scrittura in sé:

L'attività mentale completamente assoggettata allo svolgimento lineare della scrittura è per l'*homo sapiens* una promessa che si può realizzare solo per una minoranza dotata di particolari attitudini; per la maggior parte degli uomini, la lettura di scritte brevi e di carattere pratico è normale, mentre l'applicare il pensiero al contenuto di un testo, anche concerto, esige una ricostruzione di immagini che continua a essere estenuante. (Leroi-Gourhan 1977: 466).

Leroi-Gourhan presagisce la rapida scomparsa della stampa e il declino della lettura.⁹⁶ L'obbligo di una sempre più rapida ed efficace trasmissione delle informazioni, affermata come necessità storica ed antropologica, fa credere dunque nella fine di Gutenberg? “Naturalmente. Sono un grande credente”, risponde Michael Joyce, ed aggiunge:

Di fatto, la pagina intesa come misura è in tutto e per tutto un artefatto dovuto ad esigenze meccaniche e non è in alcun modo un oggetto estetico e psicologico. [...] Il testo elettronico incarna il presente che diviene costantemente superato, l'intreccio, la qualità interstiziale della vita stessa. Allo stesso modo, nella realtà, il libro prende la forma di ciò che noi vi vediamo, proprio in questo presente. Almeno nella prosa, il testo non ha alcuna relazione intenzionale con il suo spazio [...] L'ipertesto, quando è costruttivo anziché esplorativo, è pensiero seriale [...] la sua “modalità di spazializzazione” [...] è essere “attraverso” lo spazio piuttosto che essere “nello spazio.” [...] Come ha detto la iperscrittrice Carolyn Guyer “quello che si può dire delle narrazioni ipertestuali è che, come l'arte, sono estremamente simili ad un essere vivente. Si muovono e cambiano, consentono di tutto, e così facendo consentono a noi di trovare la nostra prospettiva, il nostro punto di vista. Sono talmente multiple da rivelare ciò che è individuale: noi stessi, lettori della nostra stessa storia.” (Miglioli / Joyce 1993: 72-75).

Questo comportamento asintotico della letteratura e della scrittura nei confronti della realtà insieme a un'ideale di ‘concretezza’ dell'arte, spinse Cesare Zavattini, verso la fine degli Sessanta, a ripudiare la pagina stampata (definita da lui stesso una ‘bara’) pubblicando il *Non-libro più disco*, forse il primo pacchetto multimediale della storia: un testo stampato con diversi caratteri tipografici, con in più disegni, manoscritti, scarabocchi ed un disco con incisa la sua voce. Per il poeta e sceneggiatore emiliano, si trattò “del coronamento di una lunga lotta iniziata fin dai lontani anni ‘30, di una maturazione interna coerentemente inseguita; e anche del tentativo di far confluire in uno spazio comune mezzi e tecniche in cui finora egli era stato costretto a

⁹⁶ Poco più avanti possiamo leggere una (l'ennesima?) raffigurazione profetica dell'archivio ipertestuale: “Il pensiero scientifico è alquanto impacciato dalla necessità di passare per la trafila tipografica ed è certo che se qualche procedimento permettesse di confezionare i libri in maniera tale da presentare simultaneamente la materia dei vari capitoli sotto tutte le angolazioni, gli autori e i lettori ne trarrebbero un vantaggio considerevole.” (Leroi-Gourhan 1977: 467).

smembrare una ricerca pur fortemente unitaria nelle intenzioni di fondo.”⁹⁷

E così decise, come un caparbio Jules Verne, di costruire il primo razzo per solcare i mondi multimediali: l'*Hyperzavattini*. Purtroppo intelligenza e genio creativo non poterono supplire alle mancanze della tecnologia di allora, ma Zavattini intuì lo stesso che il futuro dell'arte si giocava sul piano della *apertura*, del *processo*, di un *itinerario* della contaminazione fra mezzi e culture illegittimamente tenute separate.

2.4.5.2 Una teoria della forma ipermediale: nella Cina di Wang Fuzhi

In un saggio dedicato alla figura del letterato cinese Wang Fuzhi, erede e interprete della tradizione confuciana, François Jullien ricorda un aspetto peculiare del pensiero cinese: la mancanza del concetto occidentale di “creazione”. Questo principio – trascendentale o metafisico – che anima, “agisce” o condiziona/determina tutta la realtà è quasi assente dall'orizzonte speculativo cinese: il reale è “dovuto a un continuo rapporto di *interazione*, che procede per impulso reciproco e regolazione [...] la dualità [è] all'origine stessa della realtà delle cose [...] Ne risulta una concezione sistematica come *processo continuo e regolare* [corsivo mio], senza escatologia religiosa né interpretazione teleologica della sua finalità” (Jullien 1991: 16). In questa concezione il testo – e il sistema della lingua-scrittura cinese, incentrato sulla prevalenza del contesto sulla regola – occupa una posizione centrale:

l'avvento della poesia [è] concepito secondo il modello del processo e non della creazione: in funzione di una dualità di istanze in interazione reciproca [...] invece di celebrare la solitudine di un soggetto ipostatizzato (Dio, il Poeta), e perché un testo stesso esiste effettivamente come tale solo a partire dal funzionamento correlativo che permette alla differenza dei suoi fattori, a qualunque livello, di cooperare e di integrarsi. [...] l'idea di creazione è dunque contraria alla prospettiva della poetica cinese non solo perché proietta all'inizio dell'opera l'idea di un soggetto unico e separato, ma anche perché chiude l'opera su se stessa, in una immobilità compiuta. Qualunque sia il modo di esistenza

⁹⁷ Renato Barilli, Introduzione a Zavattini 1974: 44.

considerato, è dunque in quanto *processo in corso* che essa deve essere vista e interpretata. (Jullien 1991: 19)

“Our world ‘civilization’ ”, scrive il sinologo Derk Bodde (1981), “goes back to a Latin root having to do with ‘citizen’ and ‘city’. The Chinese counterpart, actually a binom, *wen hua*, literally means ‘the transforming [i. e. civilizing] influence of writing.’ In other words, for us the essence of civilization is urbanization; for the Chinese is the art of writing.” (1981: 39). La splendida etimologia riportata da Bodde non potrebbe rendere meglio la metafora della scrittura come strumento che forgia insieme una civiltà e un pensiero. Il ruolo ricoperto dalla scrittura nelle due civiltà (occidentale e cinese) è tuttavia diverso:

[l]’impatto del canale di scrittura sui sistemi culturali [...] non è mai stato il medesimo, né in un senso storico né in un senso geografico. Tale impatto è dipeso dalle circostanze sociali, variando a seconda del sistema impiegato per la rappresentazione visiva del linguaggio. Per esprimersi in modo ancor più generico, tali sistemi si sono sviluppati da altre forme di rappresentazione visiva o di strumenti grafici; [...]. (Goody 1989: 3).

È lo ‘scandalo’ della lingua cinese – una lingua in cui alle parole si dà vita grazie ad artifici grammaticali e sintattici – a generare quella visione del mondo fondata sul processo o è questa concezione a riflettersi *attraverso* e sulla scrittura?⁹⁸ Se tentassimo di rispondere a questa domanda non faremmo che ricadere nel tranello, tutto occidentale, del principio di causalità; poiché le due cose – direbbe un cinese – “si abbracciano” (Bodde 1981: 138). E così osserviamo che la parola cinese assume valore d’uso “a partire dal termine che per esso ha valore opposto, [che] lo fa uscire dalla sua polivalenza, lo orienta funzionalmente”, così come, nella logica del processo “nulla esiste isolatamente o individualmente, né nell’ordine del concetto né in quello della realtà” (Jullien 1991: 176).

⁹⁸ “Diffido molto [...] di quelle deduzioni affrettate di cui l’orientalismo non può fare a meno di provare spontaneamente la tentazione e che, a partire da una particolarità rilevata nella lingua, giungano subito alla conclusione dell’originalità delle ‘strutture’ del pensiero.” (Jullien 1991: 173). Su questo vedi anche l’energica opera di demistificazione (e de-mitizzazione) di DeFrancis 1984.

Dunque in occidente la stampa fu tappa obbligata, ‘prevista’ conseguenza della scelta alfabetica, sequenziale, che contempla i concetti antinomici di natura/cultura, inizio/fine? I frutti di queste opposizioni in effetti sembrano maturare nella nostra cultura in quel principio di distinzione-generazione degli opposti non conciliabili che è assente dalla tradizione di pensiero dell’Oriente Estremo. Questa ‘mancanza’ non permise che l’invenzione di Gutenberg avesse in Cina le stesse conseguenze che in Occidente, introducendo con altrettanta forza il ‘punto di vista’ e accompagnandolo con la nascita di una coscienza critica. Furono le condizioni della lingua cinese, fortemente ancorata, anzi inscindibile da una scrittura controllata dalla casta di potere, a impedire questa rivoluzione, oppure fu ‘l’inamovibilità’ del pensiero cinese? Ancora una volta, *nessuna causa, ma solo un processo*:

Certo, anche nella tradizione occidentale [...] le nozioni filosofiche possiedono un’evidente diversità di senso nell’ambito di uno stesso pensiero in funzione della loro diversità di impiego, ed è proprio un gioco di questo genere che consente al pensiero filosofico di dialettizzarsi [...] Ogni nozione lavora con le nozioni che le sono congiunte e si definisce in rapporto ad esse. Ma la differenza mi sembra consistere nel fatto che, nell’espressione cinese del pensiero, i termini funzionano concettualmente meno a partire da loro stessi, in funzione di un semantismo proprio, che per correlazione con un altro, in virtù di una rete di associazioni, e come parte pregnante all’interno di una dualità. (Jullien 1991: 175)

Non può essere un caso l’incomprensione di Hegel per la scrittura cinese:

È nota l’imperfezione della lingua parlata cinese: una quantità di sue parole ha parecchi significati affatto diversi, fino a dieci, anzi a venti; cosicché nel parlare, la differenza vien marcata solo mediante l’accento, l’intensità, il parlar sommesso o il gridare. Gli europei, che cominciano a parlar cinese, prima di appropriarsi queste assurde finzze dell’accentuazione, cadono negli equivoci più ridicoli. [...] La lingua fonica cinese, a cagione della scrittura geroglifica, difetta della determinatezza oggettiva, che è acquistata nell’articolazione mediante la scrittura alfabetica. (Hegel 1984⁴: 452).

Non è importante qui sottolineare l’errore di Hegel, il problema del cinese fa solo da sfondo; ciò che è importante sono le conseguenze di questo fraintendimento sulla cultura dei secoli a venire. È la ricerca dell’*oggettività ideale* il vero l’ostacolo sulla via della *piena accettazione del*

processo.⁹⁹ Considerando negativamente l'espressione e la rappresentazione simbolica (Barthes / Mauriès 1981: 614), Hegel non avrebbe certo gradito la multimedialità; l'avrebbe giudicata inferiore all' "intelligenza" e alla "trascendenza" dell'alfabeto. Come abbiamo visto poco sopra e come ripeterò nel § 3 parlando dell'interattività in Internet, sono proprie queste le caratteristiche che la *Hypertext Theory* (Miall 1996: 8 e Formenti 2000: 166-177) rivendica a sé: lo scardinamento delle rigide strutture lineari, la multidimensionalità e polifonia bachtiniana (cfr. Pellizzi 2001: 57-58 e De Carli 1997: 103), ecc. Per definire le nuove potenzialità degli strumenti di comunicazione alcuni propongono la metafora del *dialogo*, altri preferiscono soffermarsi sul peso dell'*interattività*. Ma le due cose sono fortemente correlate e fanno entrambe perno sulla *community*, il luogo degli *scambi* della rete.

È possibile che le forme espressive (ipermediali o d'altro tipo) del futuro avvicineranno il mondo della *creazione* (intesa come tensione verso il "prodotto finito") a quello del *processo*, dotando emittente e destinatario di una struttura concettualmente simile a quel *funzionamento correlativo* che è fonte di ogni fenomeno (naturale o invisibile) nella Cina di Wang Fuzhi. Naturalmente non è sufficiente definire questa nuova struttura come 'integrazione' e 'cooperazione' di diverse forme espressive, ma il suo principio ispiratore, il perché del suo nascere e del suo diffondersi, sta proprio in questa esigenza di espandere e far progredire insieme differenti campi: l'immagine, la parola, il suono (ed ecco l'intuizione di Zavattini e delle avanguardie artistiche). La forma di questa nuova *creazione* sarà dunque un *processo*

⁹⁹ Un esempio di questa tensione fra le due diverse concezioni di comunicazione si ritrova nel dibattito sul Web semantico. Il progetto prevede l'etichettatura di ciascuna risorsa secondo 'categorie' semantiche, tale da permettere una piena utilizzabilità dei motori di ricerca (cfr. Berners-Lee / Hendler / Lassila 2001): in altre parole una risorsa (video, suoni e immagini incluse) esisterebbe in funzione di una meta-descrizione testuale. In questo tentativo di purificazione della babele informativa di Internet si legge un po' di nostalgia per l'"oggettività" del dato, che si identifica nei valori di *categorizzazione*, *ricercabilità*, *rintracciabilità*. Si tratta di una concezione della rete che contrasta con l'anarchia comunicazionale di chat, MUD e cyber-comunità varie.

(dialogico?), qualcosa che non può essere concepito come filologicamente stabile, compiuto, ma al contrario ‘in corso’, aperto, sensibile alle manipolazioni e alle contaminazioni esterne.

D'altra parte lo sforzo di “vederci con occhi nuovi” di cui parlava Forster può trovare un appoggio nel modo di operare della nostra mente. Proprio uno dei padri dell'informatica umanistica, parlando dei limiti dell'elaboratore, scrive:

Il pensiero è attività acentrata, o forse meglio ‘a centro diffuso’, multidimensionale, compresente, intuitiva del tutto nelle parti e nelle parti dell'insieme. Il discorso invece, sia detto che scritto, scorre come un flusso di segni, granulare, sequenziale, definito, quantizzabile: per così dire e in qualche modo come nei computer. (Busa 1994: 73).

Chissà che le opere artistiche digitali non debbano sorprendere un giorno l'autore del glorioso *Index Thomisticus*, ricomponendo quella originaria ‘frattura’¹⁰⁰. In fondo ciò che l'uomo vorrebbe (e potrebbe) realizzare con la tecnologia è proprio quella *piena sintesi di espressione* alla quale hanno teso tanti grandi artisti del Novecento.

3. Dalle scritture online alla Web usability¹⁰¹

Fino adesso abbiamo analizzato le forme della comunicazione elettronica dal punto di vista teorico e dei loro legami col passato, abbozzando ipotesi di sviluppi e direzioni future. Nelle pagine seguenti discuterò alcune delle caratteristiche *presenti* della scrittura elettronica, a partire dai generi sviluppatisi grazie a Internet

Volendo semplificare, potremmo dire che la prima è una concezione della comunicazione come *controllo*, la seconda come *scambio*. (cfr. *ultra* § 3.)

¹⁰⁰ La descrizione di Busa sembra avere molto in comune con le teorie volgarmente dette del *brain-splitting*, o in modo più tecnico ‘specializzazione funzionale degli emisferi cerebrali’. Secondo queste teorie e i relativi esperimenti l'emisfero sinistro presiederebbe, tra l'altro, alle funzioni linguistiche, mentre quello destro sarebbe dotato di una particolare abilità nel decodificare forme visive, nell'elaborare analisi spazio-temporali, nel riconoscere facce umane. Insomma, a una parte sinistra più abile nell'elaborare informazioni di tipo sequenziale (modo di elaborazione analitico-successivo) si affiancherebbe una parte ‘gestaltica’, che elabora in modo globale e simultaneo (cfr. Oliverio / Oliverio 1990: 70-74).

¹⁰¹ Parti di questo cap. sono rielaborazioni di Fiormonte / Cremascoli 1998: 253-273, 301-308.

(argomento che ho sfiorato nel cap. 2). Sono convinto che queste scritture, nonostante i numerosi elementi di continuità con la tradizione precedente, abbiano dato uno scossone alle discussioni sulla testualità. Tali scritture hanno attirato l'attenzione delle discipline consolidate (linguistica, filologia, psicologia, antropologia, ecc.), rivitalizzandone alcune in crisi (la composizione, la *Human-Computer Interaction*) e facendone nascere altre apparentemente nuove (la *Web usability*, la *net semiology*).

Dal punto di vista della comunicazione, la caratteristica più interessante di Internet è quella che Lorenzo De Carli, richiamandosi a Bachtin, definisce *inclinazione dialogica*:

Nel protocollo di comunicazione [TCP/IP] è come iscritto una sorta di principio dialogico, una inclinazione alla interazione condivisa da tutti gli utenti di Internet che ne definisce la natura profonda. [...] Il fatto che Internet non esiste e che la sua natura si definisce per l'universale condivisione di una norma dialogica ha come conseguenza che ogni tentativo di regolamentazione [...] si scontra con un principio – quello dialogico, appunto – che tende sempre a perpetuarsi, a trasformarsi col mutare dei contesti per conservare la propria natura interlocutoria. (De Carli 1997: 143).

Descrizioni di questo tipo in genere provocano le reazioni infastidite o ironiche non solo di tecnici e ingegneri, ma spesso degli stessi umanisti legati, per complesso o per ignoranza, alla visione dicotomica delle “due culture” (cfr. *infra* § 4.2). Ma De Carli interpreta nel modo più genuino lo spirito di molte applicazioni di Internet. Ad esempio di World Wide Web. Il cui inventore, non nasconde affatto la natura teorica del suo approccio:

The fundamental principle behind the Web was that once someone somewhere made available a document, database, graphic, sound, video or screen at some stage in an interactive dialogue, it should be accessible [...] by anyone, with any type of computer, in any country. [...] This was a philosophical change from the approach of previous computer systems. [...] Getting the people to put data on the Web often was a question of getting them to change perspective. From thinking of the user's access to it not as interaction with, say, an online library system, but as a navigation through a set of virtual pages in some abstract space. [...] By being able to reference anything with equal ease, the web could also represent associations between things that might seem unrelated but for some reason did actually share a relationship. This is something the brain can do easily, spontaneously. (Berners-Lee 2000: 40-41).

Possiamo dire che le scienze umane, arte, letteratura e filosofia in testa, siano estranee a questo “philosophical change”? Nelle Parte II aggiungerò alcuni tasselli a questa riflessione, ma intanto sono proprio il *principio di condivisione* e la presenza di una “conoscenza dialogica”¹⁰² gli elementi che contraddistinguono la rete. Si tratta di un principio di comunicazione che rimanda, ovviamente, anche a un dialogo fra universi semiotici erroneamente tenuti separati, come l’immagine e la scrittura: “Bisogna «pensare» alla *forma visiva* del testo almeno quanto si pensa alla sua forma linguistica (anzi, in prospettiva forse anche di più)” (Perri 2001: 79). Nei prossimi paragrafi cercherò di analizzare in quale misura, e secondo quali canali, tale dialogicità è presente (o meno) nei vari usi di Internet.

3.1 La posta elettronica: creolizzazione e vincoli tecnologici

Capita, nel corso della storia linguistica, di essere testimoni di scoperte che rivoluzionano il modo in cui guardiamo all’evoluzione del linguaggio. Ad esempio molto si è capito sulla formazione delle lingue moderne osservando che cosa succede quando due civiltà entrano in contatto in virtù di eventi eccezionali, come guerre e colonizzazioni. Il sistema linguistico “colonizzante” (spesso imposto con la forza) non viene assorbito così com’è, ma modellato, semplificato, adattato alla lingua dei parlanti autoctoni. Il risultato di questo processo è un linguaggio “pidgin”. Una lingua pidgin è perciò una lingua di contatto, un miscuglio che ha le caratteristiche dell’una e dell’altra lingua, senza però costituire una semplice somma delle due. Un esempio di pidgin giornaliero è l’italiano maccheronico che tendiamo a parlare (quasi senza rendercene conto) agli stranieri che ci fermano per strada a chiedere un’informazione. Naturalmente i due parlanti elaborano un compromesso che scade pochi secondi dopo

¹⁰² “Ogni conoscenza, per Bachtin, lungi dall’essere un «rispecchiamento», è un’attività dialogica infinita, in cui anche l’«oggetto» è attivo e reagisce dando risposte e ponendo domande. La conoscenza dialogica è un incontro tra persone.” (Clara Strada Janovič, in Bachtin 1979: xv).

che la comunicazione è avvenuta, ritornando ognuno al proprio sistema linguistico originario. Ma supponiamo che questo non sia possibile. Immaginiamo di trovarci su un'isola deserta dove l'unica possibilità di comunicazione è costituita dal parlante alieno. L'unica soluzione sarà quella di elaborare un linguaggio "intermedio", qualcosa che sia comprensibile a entrambi. Quando questo tipo di processo si mette in moto il pidgin può evolversi in una vera e propria lingua indipendente, che tenderà a perdere progressivamente i legami con le due lingue originarie. Assistiamo allora alla nascita di una di lingua *creola* (è il caso ad esempio del giamaicano). È questa l'ipotesi proposta da Naomi Baron (1998 e 2000): la lingua che si scrive su Internet può essere considerata una varietà di pidgin, giacché è il risultato del contatto fra dimensione orale e dimensione scritta. Questo fenomeno è osservabile un po' in tutte le lingue, tra l'altro con una decisa presenza dell'inglese come base di contatto linguistica. Tutto fa pensare, secondo la linguista americana, che questo miscuglio possa evolversi nel futuro in un *creolo elettronico*. Ma prima di assistere alla nascita di questo dialetto universale, quali sono le caratteristiche della comunicazione elettronica odierna?

Anche se è prematuro prevedere che cosa succederà la Baron, almeno su questo punto, non ha tutti i torti: la lingua che viene usata in rete (soprattutto quella delle scritture *online*) ha delle caratteristiche che vanno ben oltre il semplice gergo informatico.¹⁰³ Più avanti ne vedremo un paio di esempi, ma va detto che la gran parte delle comunicazioni in questo campo avvengono attraverso la posta elettronica, che è comunque un sistema di comunicazione asincrono soggetto alle normali regole di scrittura. Questo non vuol dire che anche il semplice messaggio di posta elettronica non abbia sue caratteristiche peculiari. Al contrario, le comunità online hanno sentito fin dall'inizio l'esigenza di regolare questo tipo di

¹⁰³ Una versione inglese della raccolta *Internet jargon*, consultabile attraverso un motore, è disponibile all'indirizzo: <http://info.astrian.net/jargon/>. Maurizio Codogno è autore del miglior adattamento/traduzione italiana: <http://www.xmau.com/gergo/>.

comunicazione. Sono nati allora veri e propri codici di stile, oggi rintracciabili in moltissimi siti sia italiani che stranieri.¹⁰⁴ L'utilizzo di un programma di posta elettronica richiede infatti, oltre alla conoscenza delle funzionalità tecniche, una serie di *competenze comunicative*. A questo scopo sono state compilate liste di regole, nell'insieme denominate (secondo alcuni impropriamente: cfr. Livraghi 2000) *Netiquette*, galateo della rete. Oltre a questo galateo generale singole liste e gruppi possono adottare una specifica *policy*. Con questa parola viene designato anche l'insieme di norme e codici di comportamento che vengono adottati da singole istituzioni su un certo tema. Ma la *policy* di una lista di discussione consiste più che altro in un pacchetto di consigli e regole riguardo l'invio di messaggi e altro materiale alla lista e ai suoi membri. Per esempio: non superare un certo numero di righe, non spedire file allegati, non spedire messaggi pubblicitari, ecc.

Prima di parlare della *Netiquette* occorre riassumere le principali caratteristiche della comunicazione su Internet:

Velocità e stabilità. I messaggi vengono recapitati pochi minuti dopo essere stati spediti e possono essere letti dal destinatario in qualsiasi momento; vi si può rispondere immediatamente (nel qual caso si instaura una sorta di “dialogo” telematico); possono essere salvati come file, rispediti, copiati, ecc.: conservano cioè tutte le caratteristiche di manipolabilità del dato elettronico.

Tempi e costi. Francobolli e telefonate presuppongono tempi, costi vivi e di gestione che impongono limiti (quantitativi e qualitativi) alla corrispondenza. La posta elettronica abbatte questi costi, comprime incredibilmente i tempi e allarga le possibilità di comunicazione sia in termini geografici che numerici. Dal punto di vista del sistema c'è poca differenza fra uno e dieci, fra lo spedire un messaggio in Cina o

¹⁰⁴ Qualsiasi motore di ricerca vi rimanderà a decine di pagine Web contenenti informazioni sulla *Netiquette*. Il sito italiano di “Retichetta” più citato è quello curato da A. Rinaldi: <http://www.inferentia.it/netiquette>. Per la traduzione degli esilaranti consigli di Emily Postnews su come *non* scrivere una mail vedi: <http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/9704/galarete.html>.

all'amico sotto casa. Questa flessibilità può essere un rischio poiché genera un'enorme mole di informazione non necessaria.

Accessibilità e libertà. Posta e telefono permettono di filtrare l'informazione attraverso vari meccanismi, individuali o automatici (segreterie telefoniche, centralini, ecc.). Simili dispositivi sono di difficile applicazione nel mondo della comunicazione digitale e questo rende possibile l'invio indiscriminato di messaggi di qualsiasi tipo, dal commerciale al politico-religioso, dagli insulti alle profferte sessuali, ecc. D'altro canto lo stesso sistema permette di dare voce a tutti in modo paritetico e rappresenta un indiscutibile progresso per la libertà di espressione.

Autenticità e sicurezza. Qualsiasi sistema di posta elettronica richiede che ogni messaggio inviato dalla rete sia fornito di indirizzo del mittente. Esistono dei metodi per depistare e far perdere le tracce del mittente originario, ma in genere questi fenomeni sono rari. L'unico individuo che ha realmente il potere di intercettare e manipolare i messaggi è il *System Administrator*, il gestore del sistema informatico e del computer dove risiedono le caselle postali. Se un indirizzo è sbagliato ed è impossibile recapitare un messaggio il gestore lo rispedisce al mittente segnalandogli il problema. Il *System Administrator* è tenuto per deontologia professionale a rispettare la *privacy* (e di solito lo fa), ma è bene sapere che non esistono ancora leggi che garantiscono la privacy dei messaggi di posta elettronica. Università, enti di ricerca, aziende e istituzioni *cedono* ai loro dipendenti l'uso della posta elettronica ma rimangono i legali possessori della vostra casella di posta elettronica. In caso di emergenza o di uso improprio possono chiedere al gestore informatico di violare la vostra *password* e prelevare dei file.

Ciascuna delle caratteristiche elencate può marcare una dimensione o una situazione testuale specifica. È importante però sottolineare che la cornice tecnica *descrive* e *vincola* le possibilità della comunicazione. Pensiamo all'evoluzione della tecnologia con cui si inviano gli SMS, i brevi messaggi di testo dei telefoni cellulari. Nei primi telefonini il

limite di caratteri inviabili era molto basso (circa 60), oggi siamo arrivati a oltre 180. Non solo, ma per ciascun telefono esistono due elementi che influenzano la tipologia e la qualità della comunicazione: le particolarità dell'hardware (es. tipo e ampiezza del display, della tastiera, ecc.) e del software (sistema di navigazione e tipi menu, possibilità di attingere elementi testuali o disegni da una banca dati, ecc.). È necessario conoscere tutti questi elementi per comprendere e realizzare una comunicazione efficiente – e i diversi contesti possono dar luogo a specifiche *mini-retoriche*. Un'analisi linguistica che voglia tenere conto delle variabili diamesiche (cfr. Fiorentino 2000) dovrebbe perciò includere almeno quattro livelli, interagenti ma distinti, che costituiscono altrettanti vincoli all'espressione: 1) il tipo di applicazione (posta elettronica, chat, forum, SMS, ecc.); 2) il tipo di hardware; 3) le funzionalità del programma; 4) le caratteristiche dell'interfaccia, con la sua specifica interrelazione testo-immagini. Tutti questi elementi non possono essere più considerati *esterni* alla comunicazione e ritenuti dunque 'irrilevanti' ai fini anche del solo esame testuale. Quella che propongo è dunque una prospettiva "integrazionista"¹⁰⁵ della comunicazione, ovvero un metodo di leggere la realtà dei segni *in parallelo*, attribuendo peso e 'responsabilità del senso' all'insieme dei fatti semiotici e agli strumenti adoperati per realizzarli.

L'elenco che segue riassume le principali aree testuali che vengono coinvolte, e che spesso si sovrappongono, nell'elaborazione di un messaggio di posta elettronica. Ciascuna area, secondo la *Netiquette*, prevede specifiche istruzioni per l'uso. Vediamo quali.

¹⁰⁵ "The term *integrationism* reflects the thesis that signs do not express concepts but articulate the integration of many different human activities. Signs arise from this integration and acquire their meaning thereby. [...] An integrational theory of writing is, therefore, a non representational theory. It thus marks a clean break with all previous accounts of writing, from Aristotle's down to Gelb's." (Harris 2001: 57).

3.1.1 La Netiquette

Il campo oggetto. È la presentazione del messaggio. Soprattutto tenendo presente che negli archivi delle conferenze telematiche l'oggetto (in inglese invece è *subject*) è uno degli elementi che guida la ricerca, per cui si ritiene opportuno evitare titoli astratti e immaginifici. La *Netiquette* consiglia di rimanere sul descrittivo e scegliere una frase che riassume il contenuto del messaggio. Ecco che cosa commenta Luisa Carrada, editor del più importante sito italiano dedicato alla scrittura professionale e online:

La riga “oggetto” mi colpisce sempre molto e mi fa aprire dei messaggi prima di altri. Spesso mi spinge a rispondere giocando anch'io con quelle due o tre parole nel mio messaggio di risposta, quasi come in un registro di comunicazione a sé, autonomo dal messaggio stesso.

Ho collezionato nel tempo delle bellissime righe “oggetto”:

“Mariella senza più memoria”

(Mariella mi comunicava che la sua agenda elettronica era caduta – e rimasta – in fondo a una fontana)

“Glomeruli e dulcamelie. E presto anche le rose...”

(un copy che raccontava i suoi frenetici giri per le agenzie alla ricerca di un lavoro)

“Entusiasmi sopiti”

(la riscoperta della passione per la scrittura)

“MdS, oh caro!”

(da uno dei primissimi lettori, un poeta delle righe oggetto)

(Carrada 2001)

Il corpo del testo. Come abbiamo notato in precedenza il video condiziona la lettura impedendo di visualizzare larghe porzioni di testo: anche per questa ragione i messaggi brevi sono particolarmente apprezzati. Si consiglia poi di inserire sempre uno spazio fra un paragrafo e l'altro, usare la funzione di commento al testo del mittente e cercare di limitare il numero di passaggi citati. Uguale attenzione va posta nella lunghezza delle righe, che non dovrebbe superare gli 80 caratteri (anche meno se chi legge usa un computer portatile). Infine, meglio non usare le maiuscole – a meno che non si voglia “urlare” qualcosa. Per ciò che riguarda sicurezza e accessibilità dei messaggi, poiché non sappiamo qual è il programma di posta usato dal nostro corrispondente è consigliabile non inserire caratteri o colori speciali nel corpo del messaggio e scegliere le opzioni “invia

e ricevi messaggi come solo testo”. Scegliendo questa opzione, presente in quasi tutti i programmi, il sistema invierà il nostro testo con una codifica “minima”, in genere caratteri ASCII (*American Standard Code for Information Interchange*, il codice di rappresentazione dei caratteri più diffuso). L’invio del messaggio come “puro testo”, oltre a garantire in uscita l’accessibilità del nostro messaggio, è la prima difesa contro l’invio di virus o file indesiderati. Anche una semplice pagina scritta in HTML infatti potrebbe contenere link a siti rischiosi.

La firma. Ogni messaggio inviato ai *newsgroup* e alle liste di discussione va firmato con nome e cognome. Tuttavia è molto comune l’uso di firme elaborate (*signature*), talvolta contenenti elementi grafici, citazioni, ecc. che vengono preparate a parte e che appaiono automaticamente alla fine di ogni messaggio. Le firme elaborate sono un oggetto controverso e aborrito da molti (vedi il caso citato poco più avanti), ma in certi casi non possono essere evitate. La *Netiquette* ancora una volta consiglia di condensare in poche righe solo le informazioni essenziali (indirizzo, codice postale e numero di telefono) e di includerle nel messaggio solo quando è la prima volta che corrispondiamo con qualcuno.

Gli allegati. Uno dei vantaggi della posta elettronica è quello di poter scambiare non solo messaggi, ma anche file, cioè documenti e programmi. I file allegati sono detti in inglese *attachment*, perché vengono metaforicamente “fissati” al margine del messaggio con una graffetta (e in molti programmi è proprio questo il simbolo che identifica la funzione: altra convenzione semiotica anglossasone). Di norma prima di spedire un qualsiasi allegato si chiede il permesso del destinatario. I file, specie se sono immagini, audio o video, richiedono tempo per essere scaricati e possono creare problemi di intasamento nella casella del ricevente. Per chi si connette da casa a una velocità di 56.600 bps (bit per secondo) scaricare un file di 1 mega vuol dire tenere occupata la linea telefonica per non meno di 10-15 minuti – o anche di più se il traffico della rete è intenso. In

effetti la velocità di connessione non è mai costante e la velocità del modem esprime solo una *potenziale massimo*, non la reale velocità.

Semiomatica. Il *bon ton* della rete si basa soprattutto sul buon senso: se qualcosa non può essere adeguatamente veicolato dalle parole scritte, meglio non scriverlo. Rabbia, felicità, affetto, ecc. sono tutte emozioni che non possono essere adeguatamente espresse in un messaggio di posta elettronica. La comunicazione telematica è un ibrido fra scritto e parlato, ma se ha quasi tutti gli svantaggi del primo, non ha nemmeno un vantaggio del secondo. La rapidità del mezzo non stimola la riflessione e a volte assistiamo a delle vere e proprie sfuriate telematiche, in inglese *flaming*.

Anche con l'umorismo bisognerebbe andarci cauti. Per questo motivo i primi frequentatori della rete hanno introdotto gli *smile* ("sorriso") o *emoticon* (contrazione di *emotion* più *icon*), sequenze di caratteri che riproducono tratti e espressioni facciali: :) per un sorriso, :- (per un'espressione delusa o trise, :-P per una divertita linguaccia, ;-) per un sorriso con strizzatina d'occhio, ecc.¹⁰⁶ Le "faccine" sono nate molti anni fa, quando il computer sullo schermo "parlava" solo in caratteri alfanumerici: oggi ne esistono decine. Oltre a supplire all'originale 'deficit iconico' della comunicazione telematica questi simboli hanno un doppio vantaggio: sono segni universali e fanno risparmiare tempo. Un altro espediente molto usato a questo scopo (soprattutto nelle conversazioni in tempo reale battere un tasto in meno vuol dire molto) sono le abbreviazioni, diffuse un po' dappertutto ma basate prevalentemente sulla lingua inglese. Ecco alcuni esempi: ASAP (*As soon as possible*), IMHO (*In My Humble Opinion*), BRB (*Be Right Back*), TIA (*Thanks In Advance*), AFAIK (*As Far As I Know*), CUL8R (*See You Later*), ROTFL (*Rolling On The Floor*

¹⁰⁶ Numerosi i siti che li collezionano; in alcuni è possibile anche fare la "submission" delle proprie invenzioni: <http://emoticonuniverse.com>.

Laughing), ecc.¹⁰⁷ Le *chat* e i MUD, come vedremo, sono il serbatoio principale dell'esperanto telematico.

Spamming e catene di Sant'Antonio. Lo *spamming* (da “spam”, carne suina di bassa qualità) è la pratica di spedire un identico messaggio a un numero imprecisato di *newsgroup*, liste di discussione o singoli individui. In genere si tratta di messaggi pubblicitari o lettere a catena (diffuse un tempo anche nella posta normale), ma un caso tipico è anche quello dei “virus della *e-mail*”, messaggi ricorrenti che mettono in guardia da un fantomatico virus informatico che si trasmetterebbe attraverso la posta elettronica. Considerate un autentico flagello della rete, catene e *spamming* sono al vertice della lista nera della *Netiquette*.

3.1.2 Per una tipologia (post)testuale

Da quanto visto sin qui, gli sforzi di analisi e regolazione della posta elettronica mostrano in pieno i loro legami e la loro dipendenza dal mondo testuale, o più precisamente dal mondo delle convenzioni testual-tipografiche (Pirillo 2000, Cimino 2001, Tomasi 2001b). Il trattamento dei campi *oggetto* e *corpo del testo*, in particolare, ricordano, con lievi modifiche, le regole del giornalismo della carta stampata (anche se l'arte della titolazione è molto più antica). A parte la cura con cui si sconsiglia l'uso di colore, caratteri accentati, ecc., manca qualsiasi riferimento alla “autonoma consistenza” (Perri 2001: 80) del fatto grafico e al modo in cui i diversi software gestiscono i fenomeni elencati, anche i più banali. Ad esempio la resa in italiano di termini inglesi come *subject*, *CC* o *BCC*, ecc., che insieme a molti elementi iconici (es. le onnipresenti cartelline gialle, i *manila folder* tipici degli uffici americani) attingono all'immaginario delle strutturate burocrazie anglosassoni

Insomma, il creolo elettronico di cui parla la Baron (un concetto, per altro, anch'esso interno alla concezione alfabetica della scrittura), è ancora lontano dallo scalfire gli iper-controllati e codificati stili della

¹⁰⁷ Per una lista abbastanza completa di questi acronimi vedi per esempio: <http://www.filetrading.net/html/slang/default.htm>.

comunicazione scritta digitale, la quale mostra ancora tutta la sua dipendenza dall'originale impostazione del calcolatore e della nazionalità dei suoi inventori. Il computer infatti non nasce per manipolare i sistemi grafici delle lingue al di fuori dell'inglese, sistemi con i quali ha un pessimo rapporto. ASCII a 7 bit, con i suoi miseri 128 caratteri, è ancora l'unico standard per chi voglia garantire, con un ragionevole margine di sicurezza, trasportabilità e accessibilità dell'informazione attraverso il tempo. Ma questo, ovviamente, non è un limite tecnico delle macchine e del software, ma degli uomini e delle donne che li progettano. È insomma una questione di volontà: politica, commerciale, culturale.¹⁰⁸ Nonostante infatti oggi il computer sia capace di rappresentare, attraverso una successione più estesa di quegli stessi bit, oltre ai sistemi grafici più complessi, suoni, immagini e video, la multimedialità non riesce a decollare proprio a causa della babele degli standard.

Ma questo discorso ci porterebbe fuori strada. Fermiamoci perciò al già notevole influsso che i diversi generi testuali della tradizione hanno sulla comunicazione digitale. Generi cristallizzatisi nella pratica e che fungono da traino e modello anche lì dove sarebbe lecito aspettarsi innovazione. Ecco un esempio sempre legato alla posta elettronica: la *Newsletter*, il bollettino o circolare di tipo informativo o pubblicitario:

```
Da: XOOM.it [mailto:news@xoom.it]
Inviato: martedì 31 ottobre 2000 19.23
A: xxx@xxx.it
Oggetto: Novita' su XOOM.it - Novembre 2000
Novita' su XOOM.it - Novembre 2000
```

```
-----
1. Il tuo sito...ovunque!
2. Downloadmania!
***** s p o n s o r *****
Su 2000 ShopCenter sono arrivate le OCCASIONISSIME,
prodotti dei reparti hi-tech, giochi, fashion, vini e
```

¹⁰⁸ La progettazione degli strumenti informatici pone sempre di più, oltre a un problema commerciale, un problema di natura geopolitica. La supremazia anglosassone in questo campo è totale. Secondo un importante studio di Millán (2001) non investire in questo settore vorrà dire, in un futuro non troppo lontano, essere forzati a pagare per poter utilizzare la propria lingua.

altro ancora offerti con sconti fino al 70% sul prezzo di listino!!
 Clicca ora su:
<http://www.xoom.it/cgi-bin/redir.cgi?url=http://WWW.2000ShopCenter.It&title=nl>
 Le quantita` sono limitate, affrettati!

1 Il tuo sito...ovunque!

Non sai come fare a iscrivere il tuo sito nei principali motori di ricerca? Vuoi sapere come renderlo piu' accessibile?

Noi di XOOM.it abbiamo deciso di darti una mano: qui di seguito troverai il codice HTML che contiene i meta tags necessari a fare si che la tua home page sia visibile...ovunque! [...] ¹⁰⁹

Contenuto della promozione a parte, siamo di fronte a un aggiornamento stilistico del *marketese* non tanto diverso da quello che veniva impartito negli uffici commerciali negli anni Cinquanta e Sessanta. Ecco un modello di circolare pubblicitaria tratto da *Moderna corrispondenza commerciale italiana* (Santagata 1955: 33):

Egregio Signore

È certamente a Vostra conoscenza il nostro servizio di spedizione in esame delle recenti pubblicazioni per facilitare la consultazione dei libri che inviamo, ogni tanto, ad una piccola cerchia di persone desiderose di essere tenute al corrente delle novità librerie. Ci permettiamo pertanto di mandarVi oggi i sottoelencati volumi ai quali troverete allegate recensioni o schede informative. Accludiamo pure un modulo di risposta che Vi preghiamo di ritornarci riempito con il Vostro parere. Un nostro incaricato, munito di tessere di riconoscimento e del tagliando di controllo, passerà da Voi per ritirare i volumi.

Vi salutiamo con la massima stima. [...]

Certo le tecniche di persuasione – e non per effetto della tecnologia – si sono raffinate: siamo sicuri però che un domani non ci sembreranno un po' patetici anche gli esempi di Pirillo?

Come vedremo anche discutendo della *Web usability*, si può concludere che la *Netiquette* segna il ritorno trionfante della retorica e in particolare, come ha osservato Dario Corno, della topica:

¹⁰⁹ Il testo è la parte iniziale di una newsletter distribuita gratuitamente da www.xoom.it. Ortografia, punteggiatura e accenti sono originali.

Questi anni sembrano gli anni della Topica grazie a Internet. È questa opulenza informatica che ha imposto il cambiamento della prassi di scrittura [...]. Il punto è cioè capire che Internet si presenta come un gigantesco agglomerato di *oralità scritturale*, che presenta un'infinità di moduli ricombinabili, all'interno dei quali ogni testo è la ricostruzione personale di un tessuto i cui fili sono a loro volta microtesti segnati dall'infinito passaggio di altri interpreti. Ma non è una novità, questa, almeno nel suo impianto concettuale. Tornando all'antichità, essa aveva già colto questa istanza di una comunità discorsiva globale che riesce ad articolarsi in archivio di moduli e zone predefinite successivamente riutilizzabili (la topica, appunto). (Corno 1999b: 212-213).

Riprendendo allora una partizione proposta da Anna Cicalese (Cicalese 1999: 199) potremmo suddividere le tipologie testuali elettroniche più frequenti in quattro categorie (la suddivisione si potrebbe applicare anche ai testi del Web¹¹⁰):

Intertesto	Caratteristica principale: riprende un testo prodotto precedentemente; es. citazione
Paratesto	Caratteristica principale: co-occorrenza tra le parti; es. titoli, sottotitoli, note (non tutte), didascalie, ecc.
Metatesto	Caratteristica principale: sovrapposizione; es. autoriflessione, commenti e glosse, alcuni tipi di link
Tratti sovrasegmentali	Indicazioni sulle modalità della comunicazione (<i>emoticon</i> , abbreviazioni e acronimi, indicazioni nei testi drammaturgici, ecc.)

Tutti questi testi appartengono secondo la Cicalese all'universo della *transtestualità*¹¹¹, cioè a quel tipo di testi che “chiariscono i loro contenuti solo grazie alla relazione che stabiliscono con quelli precedentemente prodotti”; ciò implica una concezione (più generale) di testo come qualcosa che “non può essere sempre considerato come un prodotto autonomo, che si sviluppa e si completa nell'ambito ristretto della sua rete di riferimenti espliciti” (Cicalese 1999: 197). Si tratta di una definizione molto generale, e infatti secondo la studiosa anche l'ipertesto è una tipologia

¹¹⁰ Ad esempio i ‘microcontent’, i testi accessori, esplicativi, sostitutivi, ecc. che costituiscono gran parte della testualità Web. Su questa e altre tipologie vedi gli interessanti interventi ospitati su <http://www.mestierediscrivere.com> nella sezione “appunti” (Carrada 2001, Tomasi 2001).

¹¹¹ “Intendiamo allora per TRANSTESTUALITÀ l'interazione che si stabilisce tra i testi nel momento in cui si rinviano l'un l'altro, ovvero il rapporto che un testo intrattiene con l'intero universo delle conoscenze testuali.” (Cicalese 1999: 197).

transtestuale. Ma l'ipertesto fin dalle origini si muove in un contesto multimediale: il suo è un universo 'allargato' rispetto a quello testuale. Sul terreno delle nuove forme di comunicazione dunque i sistemi di classificazione della linguistica o della semiotica cominciano a mostrare alcuni limiti. Nel § 3.3 vedremo che l'efficacia dei modelli sia interpretativi che descrittivi è messa in discussione, oltre che dalle relazioni organiche che i testi intrattengono con gli altri elementi del documento, con le caratteristiche di interattività degli ipermedia.

3.2 Retorica o usabilità del web?

Prima di passare ai linguaggi creativi della rete, dobbiamo soffermarci sull'applicazione che oggi veicola il 90% dell'informazione su Internet: WWWeb, il grande ipertesto globale. Qui i problemi sulla libertà ipertestuale cedono il passo alla necessità di regolare il traffico di questa massa informativa. Il "caos interattivo" poco si addice a chi deve vendere prodotti o fornire servizi: banche e università, aziende e biblioteche, hanno la stessa esigenza: organizzare efficacemente le informazioni. L'incarico di assolvere questa missione di *ripristino della leggibilità* sembra diventato appannaggio di una nuova disciplina, chiamata *Web usability*.¹¹²

Usabilità oggi è un termine assai in voga. Ma che cosa s'intende con questa parola? E da dove viene esattamente? Diciamo subito che l'espressione ha un padre recente e riconosciuto, la *Human-Computer Interaction (HCI)*, e due genitori più antichi ma "inconfessabili": retorica e design. Ma andiamo per ordine. In questo primo paragrafo parlerò del secondo.

L'usabilità nasce per far fronte alla domanda di chiarezza, efficacia e semplicità d'utilizzo dei siti Web e si sviluppa in seno alla disciplina che studia le interazioni uomo-macchina (es. le interfacce grafiche).

¹¹² Le pubblicazioni e i siti che si occupano di questo tema sono ormai moltissimi. Una breve introduzione in italiano, con bibliografia, è Gerbino / Rigutti 2000. Di taglio esplicitamente pratico sono i volumi di Visciola (2000) e Postai (2001).

Ufficialmente i due fondatori della prima società di consulenza che si occupa di *Web usability* sono uno psicologo, Donald Norman¹¹³, e un ingegnere, Jacob Nielsen. Ecco come quest'ultimo (considerato il “guru” dell'usabilità¹¹⁴) riassume la sua filosofia:

There are essentially two basic approaches to design: the artistic ideal of expressing yourself and the engineering ideal of solving the problem for a customer. This book is firmly on the side of engineering. (Nielsen 1999: 11).

Il titolo del paragrafo è “Art versus Engineering”: la parola design fa capolino nel testo, ma l'autore preferisce affidarsi a qualcosa di più concreto e affidabile come “ingegneria” – design evidentemente è una parola che evoca scenari poco “scientifici”. Richiesto di definire che cosa sia l'usabilità, Nielsen risponderebbe così: “The practice of simplicity” (Nielsen 1999: quarta di copertina). Un italiano, ma sempre ingegnere, opta per una definizione più tecnica:

Ogni volta che l'utente non riesce a trovare l'informazione che gli occorre, a concludere un'azione o a prendere una decisione in base alle informazioni disponibili, si scontra con problemi di usabilità. (Visciola 2000: quarta di copertina).

Trenta anni fa (1971), in un celebre articolo intitolato “Sogni di gloria”, Bruno Munari scriveva:

Il sogno dell'Artista è quello di arrivare al Museo, mentre il sogno del designer è quello di arrivare ai mercati rionali.” [...] Certo è che un designer si preoccuperebbe, invece di fare opera utile al prossimo, di mettere la sua creatività al servizio della collettività, non nel senso di far vedere a tutti quanto è bravo, ma per migliorare effettivamente dei servizi collettivi. [...]. Il sogno del designer è quello di arrivare a progettare un oggetto che svolga in pieno le sue funzioni pratiche ed estetiche, che sia facile da usare [...]. Il designer [...] tende invece ad un'arte da consumare come il pane, ogni giorno, come se fosse un alimento culturale. E quindi quest'arte, questa estetica, può essere somministrata anche a piccole dosi, per mezzo degli oggetti di uso quotidiano. (Munari 2001: 110-111).

Interessanti e ricchi i siti: <http://www.usabile.it>, <http://www.netsemiology.com/> e soprattutto <http://www.webusabile.it>.

¹¹³ Norman, uno dei padri dell'interfaccia grafica del Macintosh (nonché ex vicepresidente della Apple), è il fondatore del primo dipartimento di *cognitive science* all'Università di San Diego. Uno dei suoi ultimi libri tradotti in italiano è *Il computer invisibile* (Norman 1998). Per una summa del pensiero normaniano su Web e il ruolo della *Human-Computer Interaction* cfr. Andersen 2000.

¹¹⁴ Il sito ufficiale di Nielsen è <http://www.useit.com>.

Dunque anche se raramente ne emerge consapevolezza, l'usabilità (al di là della *querelle* terminologica) ricicla i temi cari all'*Industrial Design*, un movimento nato nei primi anni Sessanta con l'ideale di progettare oggetti d'uso quotidiano più *accessibili* e comodi da usare – senza per questo rinunciare al godimento estetico.¹¹⁵ Il *Design* è un movimento culturale con una grande tradizione in Italia (Munari 1999a, 1999b, 2001), ma per parlare di efficacia comunicativa oggi si tira addirittura in ballo il marketing (Visciola 2000: 13-15), come se l'unico guardiano della semplicità d'uso fosse diventato il potere d'acquisto. Nei casi migliori poi i volumi che si occupano di progettazione di pagine Web fanno perno sulla letteratura recente, rinunciando a qualsiasi contestualizzazione storico-teorica.¹¹⁶ E non è soltanto un problema di tributi e rispetto per le ascendenze, perché le riflessioni e le soluzioni pratiche offerte dal design sono preziose: basti pensare a libri come *Design e comunicazione visiva*, un vero trattato di comunicazione attraverso l'immagine, le sue tecniche, i suoi supporti e materiali. In questo libro (scritto alla fine degli anni Sessanta) Bruno Munari aveva elaborato il primo schema di *metodologia progettuale* per la realizzazione di un prodotto di design (Fig. 2).

¹¹⁵ Sui legami fra *Industrial Design* e Bauhaus cfr. Munari 1999: 21.

¹¹⁶ Fa eccezione (con qualche piccola caduta) l'ottimo manuale curato da Luca Toschi (2001).

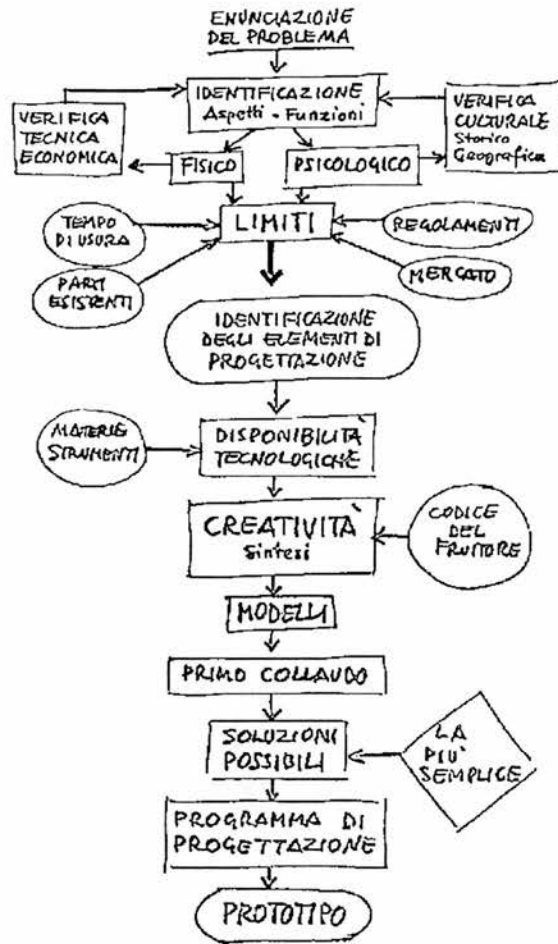


Fig. 2. Lo schema della metodologia progettuale di Bruno Munari (Munari 1999a: 359)

Che io sappia, si tratta del primo esempio di *flowchart* organizzativo. Oggi quando si costruisce un sito Web, ancora prima di pensare all'organizzazione dei contenuti, si stabiliscono le fasi della progettazione (Scognamiglio / Tassarolo 2001), i compiti, le azioni e i tempi utilizzando lo stesso vocabolario – con qualche ritocco dovuto alle mode linguistiche: *demo* invece di “prototipo”, *test* invece di “collaudo”, *target* invece di “fruitore”, e così via. Sono divenute di gran moda le visualizzazioni delle fasi di progettazione (Tozzi 2001: 1-36), ma, ancora una volta, c'è scarsa traccia della ricca eredità dell'*Industrial Design*.

Tutto ciò non vuole dire che il libro di Nielsen (insieme a pochi altri) sia inutile. Queste pubblicazioni sono un onesto tentativo di aiutare utenti e progettisti a costruire in poco tempo e senza troppa fatica pagine Web apprezzabili dal punto di vista della comunicazione e accessibili dal punto di vista ergonomico.

Infine, una caratteristica importante dell'usabilità è quella di impiegare strumenti statistici e test per misurare l'efficacia delle proprie realizzazioni (Rajani / Rosenberg 1999, Sears 2000, Raviolo 2001). In genere a un gruppo di utenti vengono sottoposte varie soluzioni a specifici problemi e in base alle loro valutazioni e reazioni (raccolte attraverso registrazioni, questionari, ecc.), si compilano delle statistiche. Anche se i parametri sono a volte discutibili (Shenkman / Jönsson 2000) il peso di queste misurazioni è tale che in tutte le aziende di software e hardware esiste un laboratorio di usabilità – in genere una stanza con specchi bidirezionali dove i “testati” vengono osservati come cavie (cfr. Andersen 2000: 392). Certamente utili poi sono studi ed “empirical studies” per tarare la propria risorsa su tipologie particolari di utenti, come i disabili e le fasce culturalmente minoritarie (Sears / Jacko / Dubach 2000): anche in questo campo si tratta di abbattere nuove “barriere architettoniche” – fatte però di *bit* e *pixel*.

Ovviamente tutti gli aspetti discussi sin qui non sono i soli a guidare la realizzazione di un sito Web secondo i parametri dell'usabilità. È il momento di affrontare il problema della *usability* dal punto di vista testuale.

3.2.1 Web content design, ovvero ars scribendi in araneo

La relazione fra retorica e ipertesti non è nuova, sia dal punto di vista pratico-normativo, sia dal punto di vista teorico (Lanham 1992, Moulthrop 1991). Già nel 1991 George Landow aveva pubblicato un primo decalogo per autori multimediali, classificando i link e discutendo la navigazione, ma anche trattando gli aspetti stilistici e di effetto retorico del prodotto:

Hypermedia, which changes the way texts exist and the way we read them, requires a new rhetoric and a new stylistics. [...] At least in the earlier stages of hypertext and hypermedia, authors must take pains to ensure that readers perceive some of the differences between this new form of text and earlier ones.

Rule 4. The author of hypermedia materials must provide devices that stimulate the reader to think and explore.

Rule 5. The author of hypermedia must employ stylistic devices that permit readers to navigate materials easily and enjoyably. These devices serve both as navigational aids for readers and as means of reassuring them. (Landow 1991: 81, 86).

Nella transizione dal multimedia *offline* a quello *online* tuttavia alcune di queste regole appaiono di più limitata applicazione; come nel caso della numero 19:

Rule 19. When adapting for hypermedia presentation documents created according to book technology, do not violate the original organization. [...] The hypermedia version must contain linkages between previous and following sections to retain a sense of the original organization. (Landow 1991: 101)

Oggi è cresciuta la sensibilità per la specificità del mezzo, e si tende a realizzare siti e CD-ROM non semplicemente travasando il *contenuto* cartaceo nel *contenitore* elettronico, ma riprogettando *ex-novo* l'architettura dell'informazione. Il Web non è un diverso contenitore, ma un *mezzo di comunicazione* complesso e a più voci. La pubblicazione su supporto digitale modifica profondamente le caratteristiche del documento di partenza: trasformare (senza stravolgere) la struttura del documento originario non è più considerato un difetto. Nel gestire con successo la *transizione* da un sistema a un altro, sta la virtù dei nuovi “tecnoretori” (Maid 2000).

Ma è soprattutto la mancanza di standard comuni e riconosciuti per l'organizzazione delle informazioni su Web la causa del successo della *Web usability* e del ritorno della retorica – intesa qui come *uso corretto e consapevole delle strutture testuali*.

Fra le molte iniziative nate per rimediare al caos semiotico e alle difficoltà d'uso dei siti certamente la più importante è la *Web Accessibility Initiative*, promossa dal *World Wide Web Consortium* nel 1999. Il compito della *WAI* è quello di diffondere a livello internazionale un pacchetto di linee guida (cfr.

<http://www.w3.org/WAI>); la WAI assegna un punteggio (da una a tre “A”) e un relativo marchio di “qualità” ai siti che adottano le norme consigliate. Queste norme non si riferiscono solo a caratteristiche tecniche (indipendenza dal tipo di browser, correttezza del linguaggio HTML, ecc.), ma soprattutto all’architettura del contenuto. Diamo uno sguardo all’indice del cap. 6 delle *Guidelines*, intitolato *Web Content Accessibility Guidelines*:

6. Web Content Accessibility Guidelines

1. Provide equivalent alternatives to auditory and visual content.
2. Don't rely on color alone.
3. Use markup and style sheets and do so properly.
4. Clarify natural language usage
5. Create tables that transform gracefully.
6. Ensure that pages featuring new technologies transform gracefully.
7. Ensure user control of time-sensitive content changes.
8. Ensure direct accessibility of embedded user interfaces.
9. Design for device-independence.
10. Use interim solutions.
11. Use W3C technologies and guidelines.
12. Provide context and orientation information.
13. Provide clear navigation mechanisms.
14. Ensure that documents are clear and simple.

Una buona metà di questi argomenti hanno a che fare con testi o implicano la ricerca di una *soluzione testuale adeguata* a un certo problema (es. l'uso di etichette descrittive per risorse non testuali, informazioni per orientare l'utente, ecc.).

Non stupisce dunque che il libro di Nielsen dedichi ampio spazio alla buona “gestione del contenuto”, *content design* (o *managing*): un'altra espressione per indicare la composizione controllata (Piemontese 1996) di testi, paratesti e metatesti (cfr. *supra* § 3.1.2), ovvero

quelle risorse che già nell'epoca del manoscritto, e ancor di più nell'epoca della stampa, sono state approntate e collocate ai margini del testo lineare per permettere di individuare le informazioni senza dover leggere tutto il testo [...]. Sono nati soprattutto per facilitare la consultazione di testi dalle dimensioni molto ampie, di solito difficili da memorizzare. (Tomasì 2001).

Uno dei lati più interessanti del rapporto fra scrittura per il Web e retorica è quello della *riscrittura*, e in particolare il tema della *brevitas* (cfr. Mortara Garavelli Mortara Garavelli 1997¹⁰: 70, 139-144). Riscrittura e sintesi sono strettamente legati nella retorica (Corno 1999a: 45-52) e anche nel Web: infatti quando si scrive per questo supporto il più delle volte (lo si accennava prima) si tratta di rifare o adattare documenti che hanno vissuto già sulla carta. Questo vuol dire lavorare molto sul lessico, ma in modo più profondo sulla struttura della frase e l'organizzazione dei paragrafi (in inglese *chunking*, cfr. Killian 1999: 8).

Nel capitolo tre (*Content design*), dopo aver chiarito che su schermo la lettura è del 25% più lenta, Nielsen presenta una tabella con quattro riscritture di un paragrafo di un pieghevole pubblicitario secondo altrettante modalità: riduzione complessiva delle parole (*concise text*), organizzazione per punti (*scannable layout*), riduzione aggettivale (*objective language*), testo misto (*combined version*). Nella terza colonna (vedi Tabella 1) sono riportate le percentuali di miglioramento dell'usabilità di ciascuna riscrittura. Il risultato è presto detto: il testo giudicato maggiormente “usabile” è quello che somma tutte e tre gli interventi.

Tralasciando la scelta delle etichette (che veicolano un contenuto retorico a sé), è facile osservare che questi quattro modelli ricordano lo schema dell'*ornatus*, e più precisamente le quattro categorie del mutamento: per *aggiunzione*, per *soppressione*, per *ordine*, per *sostituzione* (Mortara Garavelli 1997¹⁰: 140). Dario Corno riprende in mano queste categorie – ampliandole a cinque – per definire le operazioni testuali di base del riassunto (“parafrasi sommaria”): *cancellatura*, *permutazione* (l'ordine dell'informazione cambia), *sostituzione*, *ricombinazione* (le unità informative vengono ricomposte in un livello semantico superiore) e *integrazione* (si aggiunge nuova informazione) (Corno 1999a: 48). Come scrive Bice Mortara Garavelli queste operazioni, insieme alle “qualità fondamentali richieste alla *narratio* (brevità o essenzialità, chiarezza, verosimiglianza [...]) sono divenute

così familiari, in secoli di pedagogia e di pratica, da sembrare nozioni perfino ovvie, come quelle che presiedono ai precetti di elementare buon senso e di decente comportamento.” (Mortara Garavelli 1997¹⁰: 69).

Dunque sin qui nulla di nuovo: a parte il fatto di presentare questa riscrittura come un “esperimento di usabilità”. Nielsen non fa mai riferimento alla *leggibilità* del testo: egli sembra considerare il Web un ente monodimensionale, la cui unica misura è l'*usabilità*. Ma nemmeno i procedimenti quantitativi da lui utilizzati sono nuovi: la scala di leggibilità di Rudolph Flesch fu introdotta negli USA negli anni Sessanta. La misura della leggibilità è uno strumento che ha subito una lunga evoluzione e che oggi viene impiegato con correttivi e cautele (per il caso italiano cfr. De Mauro / Piemontese / Vedovelli 1986 e Piemontese 1996). L'algoritmo dei programmi di leggibilità si basa su dati come la lunghezza delle parole e delle sillabe, la quantità di punti fermi, ecc. e anche quando vengono inserite variabili qualitative o pseudo-qualitative (es. un dizionario di macchina) sono in grado di dare informazioni molto parziali sul livello di *comprensibilità* di un testo.

Niente di tutto ciò preoccupa gli *usability engineers*. Il rischio, concedendo eccessiva credibilità a questi test, è quello di assumere *un'unica* tipologia di lettore, e di conseguenza *una sola* tipologia di comunicazione: quella informativa (*info* e *call to action*: informazione che richiede partecipazione o no). Oltre a ciò – ma a questo punto è un dettaglio – questa visione del testo ignora l'aspetto semantico della comprensione (Gadda e le Pagine Gialle sono esattamente la stessa cosa).

Tabella 1. Quattro diverse riscritture di un paragrafo secondo Nielsen (1999: 105).

Site Version	Sample paragraph	Usability Improvement (Relative to the Control Condition)
Promotional writing (control condition) Uses the “market-cse” found on many commercial websites	Nebraska is filled with internationally recognized attractions that draw large crowds of people every year, without fail. In 1996, some of the most popular places were Fort Robinson State Park (355,000 visitors), Scotts Bluff National Monument (132,166), Arbor Lodge State Historical Park & Museum (100,000), Carhenge (86,598), Stuhr Museum of the Prairie Pioneer (60,002), and Buffalo Bill Ranch State Historical Park (28,446).	0% better (this was the control condition)
Concise text About half the word count as the control condition	In 1996, six of the best-attended attractions in Nebraska were Fort Robinson State Park, Scotts Bluff National Monument, Arbor Lodge State Historical Park & Museum, Carhenge, Stuhr Museum of the Prairie Pioneer, and Buffalo Bill Ranch State Historical Park.	58% better
Scannable layout Uses the same text as the control condition in a layout that facilitated scanning	Nebraska is filled with internationally recognized attractions that draw large crowds of people every year, without fail. In 1996, some of the most popular places were: <ul style="list-style-type: none"> • Fort Robinson State Park (355,000 visitors) • Scotts Bluff National Monument (132,166) • Arbor Lodge State Historical Park & Museum (100,000) • Carhenge (86,598) • Stuhr Museum of the Prairie Pioneer (60,002) • Buffalo Bill Ranch State Historical Park (28,446) 	47% better
Objective language Uses neutral rather than subjective, boastful, or exaggerated language (otherwise, the same as the control condition)	Nebraska has several attractions. In 1996, some of the most-visited places were Fort Robinson State Park (355,000 visitors), Scotts Bluff National Monument (132,166), Arbor Lodge State Historical Park & Museum (100,000), Carhenge (86,598), Stuhr Museum of the Prairie Pioneer (60,002), and Buffalo Bill Ranch State Historical Park (28,446).	27% better
Combined version Uses all three improvements in writing style: concise text, scannable layout, and objective language	In 1996, six of the most-visited places in Nebraska were: <ul style="list-style-type: none"> • Fort Robinson State Park • Scotts Bluff National Monument • Arbor Lodge State Historical Park & Museum • Carhenge • Stuhr Museum of the Prairie Pioneer • Buffalo Bill Ranch Sate Historical Park 	124% better

Molti altri manuali e siti italiani e stranieri offrono esercizi di riscrittura ed esempi di *parafrasi sintetiche* del tipo proposto da Nielsen (vedi quelle ottime proposte dalla Carrada [2000: 45-61]). Il tema della riscrittura sintetica in definitiva ossessiona la pubblicistica internazionale dedicata al *new media writing* (Bonime / Pohlmann 1998, Killian 1999, Lucchini 2000, Anichini 2001, Garrand 2001), diventando spesso un richiamo perentorio:

Keep it short

Brevity is the soul of interactivity. Information is best presented in short chunks. This allows the content to be hyperorganized and it moves things along. [...] Also, as previously stated, people simply do not like to read long passages from a computer screen. (Bonime / Pohlmann 1998: 135).

Per fortuna non tutti sono così ideologici (il perché *interattività* faccia rima con *brevità* non ci viene spiegato). Ecco un esempio francese:

La concision est une qualité précieuse pour l'écrivain ou pour le journaliste, quel que soit le support pour lequel il travaille. Mais ce qui est un atout au niveau de l'écriture traditionnelle devient une **véritable nécessité** au niveau de l'Internet, dans un contexte où la lecture (à l'écran) est plus difficile et où les internautes lisent en diagonale. [...]

Attention, toutefois! Ne poussez pas la concision jusqu'à l'imprécision! Au niveau des hypertextes, en particulier, il convient d'être très explicite et suffisamment informatif. De même, il est conseillé de ne pas abuser des abréviations, sigles et autres acronymes qui ne sont pas forcément compris par tout le monde.¹¹⁷

Ma tutti questi consigli, anche quando coadiuvati da rigorosi test di usabilità, come abbiamo già accennato, fanno un enorme effetto di *déjà vu*:

La I.^a regola ch'io darò per accrescer la forza d'una Sentenza, è di sfrondarla di tutte le ridondanti parole. [...] Egli è massima generale che ogni parola la qual non aggiunge valore alla Sentenza, invece lo toglie. Non può un vocabolo esser superfluo senza pregiudicare. *Obstat*, dice Quintiliano, *quidquid non adjuvat*. (Blair 1837: 127).¹¹⁸

Ho scomodato un classico della retorica Ottocentesca, ma avremmo potuto risalire fino alla *chria* (Corno 1999a: 69-70) oppure citare

¹¹⁷ La citazione è tratta dal miglior sito in lingua francese sulla scrittura online: <http://www.redaction.be/instructions/concision.htm>.

qualsiasi manuale di stile giornalistico contemporaneo. Sembrerebbe proprio che le ‘regole’ della scrittura Web, con alcune eccezioni, ripropongano la “persistenza” delle regole compositive classiche alle quali accennava Bice Mortara Garavelli riferendosi alla manualistica moderna (Mortara Garavelli 1997¹⁰: 71).

Con questo sommario *excursus* fra retoriche antiche e nuove non vorrei aver dato l'impressione che le nuove tecnologie, per limiti interni o esterni, introducano solo elementi di continuità. Come in tutti i fenomeni storici, assistiamo a un effetto conservativo (in parte ereditato dalla centralità culturale e cognitiva del testo) e a una spinta innovativa (l'apprezzamento della totalità della sfera espressiva). Indubbiamente, applicare teorie prese a prestito dalla retorica e dalla semiotica per spiegare e migliorare il funzionamento di Web o degli ipertesti, può essere molto fruttuoso (vedi la discussione delle nozioni di *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, ecc. in Cantoni / Paolini 2001). Ma anche in questi casi sono necessari aggiornamenti e correttivi. Nella discussione della sintassi dei link per esempio (Codina 2001: 50), emergono difficoltà di definizione a causa della natura concettualmente ‘instabile’ di questo dispositivo, che è una *dispositio* che si fa *actio* (cfr. Appendice B, § 4.5). Un conto poi è parlare di composizione (dove legami logici e genealogici sono trasparenti), altra cosa è parlare di sintassi multimediale e macrostrutture. Meritano certamente attenzione per esempio gli studi sul *knowledge representation*, cioè quell'insieme di tecniche che si occupa di definire i parametri generali dell'architettura di un sito, come il sistema di navigazione, il tipo di albero ipertestuale, la tipologia di nodi e link, il ruolo e la funzione delle immagini, ecc.

¹¹⁸ Cito da un'edizione tarda – le prime stampe italiane sono del 1801-02. Sulla fortuna del trattato di Hugh Blair (noto come “the British Quintilian”) in Italia, cfr. Marazzini 2001: 210-215.

3.3 Scritture collettive e interattività

Prima di affrontare il tema delle scritture cosiddette “collettive” vorrei tentare di chiarire il significato di un termine che ho spesso usato (e di cui forse ho abusato) in questa prima parte: *interattività*. Per una definizione generale – e soprattutto *etica* – dell’interattività in Internet si può fare ricorso alle parole di Giancarlo Livraghi:

Se e quando la televisione digitale ci darà 500 canali, *video on demand*, collegamenti con giornali, riviste, biblioteche, cineteche eccetera... lo spettatore (se lo vorrà) avrà più potere, perché avrà più scelta. Ma non sarà una situazione “interattiva”. Se no dovremmo chiamare “interattivo” il telecomando, o il dito che volta la pagina di un giornale, o la mano che sceglie negli scaffali di una libreria o di un supermercato. “Interattività” [...] significa una cosa completamente diversa. Un dialogo ad armi pari, in cui nessuno ha privilegi, in cui tutti hanno la stessa “quota di voce” o lo stesso diritto di parola. Questo è il terreno su cui deve imparare a muoversi chi vuol fare comunicazione nella rete [...].

119

Solo parzialmente questa descrizione può essere letta in senso precettistico: l’idea alla base è in realtà molto pratica, e cioè che l’interattività, comunque la si voglia descrivere, *ha che fare con i contenuti*. E da questo punto di vista anche un forum o un *newsgroup* possono essere interattivi. Un software, sulla carta, è più interattivo di una pagina HTML statica, ma in una pagina HTML possono essere contenuti elementi che coinvolgono l’utente più di un software. Da tutto ciò si deduce che è praticamente impossibile dare una definizione rigida e univoca di interattività, ma possiamo intenderci su alcune sue specifiche manifestazioni. Soprattutto, come abbiamo visto in precedenza (cfr. *supra* § 2), è possibile distinguere tipi e *gradi* di interattività a seconda dello strumento al quale ci si riferisce. Quando parliamo di Internet per esempio, pensiamo a due tipi principali d’interattività: quella degli strumenti e quella dei servizi. Spesso le due cose vanno insieme, ma nelle prossime pagine mi occuperò degli strumenti che favoriscono *l’interattività della comunicazione* fra gli utenti e degli utenti *attraverso* e *con* lo strumento.¹²⁰

¹¹⁹ <http://gandalf.it/uman/17.htm>

¹²⁰ Sul concetto di interattività su Web vedi anche il passo di Berners-Lee (2000: 40-41) citato poco sopra nel § 3.

3.3.1 MUD e chat

Gli strumenti di comunicazione sincrona sono alla base della maggioranza delle innovazioni linguistiche che si diffondono all'interno e all'esterno di Internet. Posta elettronica, forum, *newsgroup* e liste di discussione possono avvicinarsi alla sincronia, ma lo scambio in tempo reale avviene attraverso le *chat* e i giochi di ruolo – non a caso fra i primissimi servizi offerti dalle reti locali (BBS) e da Internet. A questi si sono aggiunti ultimamente i sistemi di *instant messaging* (per esempio ICQ). Come si diceva alla fine cap. 2, in tutti questi casi non si tratta solo di ambienti di comunicazione, ma di vere e proprie *comunità*, con le proprie regole e idiosincrasie, i propri gerghi e i propri meccanismi di autoreferenzialità. Per entrare in uno qualsiasi di questi mondi, capirli e sfruttarne a fondo le possibilità espressive e comunicative occorrono capacità tecniche (per nulla scontate) e una buona dose di pazienza.

I giochi di ruolo nascono al di fuori del mondo dei computer, ma hanno trovato in rete una fertile applicazione. Nel mondo anglosassone vengono chiamati MOO, MUS o più semplicemente MUD, *Multi User Dimension* o *Domain*. L'acronimo viene da *Multi User Dungeon*, ovvero *Dungeons and Dragons*, segrete e draghi, un famoso gioco di ruolo inventato negli anni Settanta e molto popolare all'epoca fra gli adolescenti americani. Il primo sistema di *chat* in rete invece (detto IRC, *Internet Relay Chat*) fu sviluppato nel 1988 in Finlandia. IRC è un sistema di dialogo multiutente, nel quale le persone si incontrano su dei “canali” per parlare in gruppo o fra singoli. Tutti i server sono interconnessi e passano i messaggi da utente a utente ; un server può essere connesso a diversi altri server e a centinaia di *client* (esistono molte reti IRC, piccole e grandi). Non vi è alcun limite al numero di persone che possono partecipare a una data discussione o al numero di canali che è possibile creare.

Chat e MUD¹²¹, pur tra le molte differenze, vengono classificati tra le “comunicazioni sincrone multiutente”. Grazie a un programma *ad hoc*¹²² la tastiera articola il *visibile parlare* (Pistolesi 1997) che appare, in simultanea, sul nostro schermo e su quello dell’interlocutore. Gli scambi di messaggi, modem permettendo, avvengono quasi in tempo reale e sono conservati su un *server*, il sistema dove risiede la memoria e avvengono le transazioni fra computer e computer. Sia le *chat* che i giochi di ruolo sono frequentati da migliaia di utenti sparsi per il globo. Il luogo virtuale nel quale si svolge la conversazione è il canale per la *chat*, mentre per il MUD si parla di veri e propri mondi (o sarebbe meglio dire “reami”) paralleli, fatti di castelli, mostri, druidi, fate e soprattutto “stanze” dove i partecipanti si incontrano per giocare, assistere a una lezione (i MUD vengono usati anche per l’insegnamento a distanza¹²³) o semplicemente fare due chiacchiere: rigorosamente anonime. La caratteristica più eclatante di questi sistemi è infatti proprio questa: la possibilità di mantenere l’anonimato e costruire personalità alternative. L’unica informazione obbligatoria è l’indirizzo di posta elettronica (ma nessuno ne controlla l’autenticità) e la sola traccia alla quale risalire è il server dal quale ci colleghiamo. In rete ci si sposa, si fanno figli, si combatte si muore e si risorge dalle proprie ceneri con un altro nome, come nel *Fu Mattia Pascal*. Sia in *chat* che negli ambienti dei giochi di ruolo non

¹²¹ Per i alcuni i MUD sarebbero ormai solo un sotto-insieme della più ampia categoria dell’*Interactive Fiction*, che comprende varie applicazioni che non richiedono programmazione, come i giochi PBEM (*Playing By E-Mail*, vedi <http://gioco.net/>) e i moltissimi racconti-gioco ipertestuali (scritti in HTML). Per esempi e link vedi: <http://digilander.iol.it/ifitalia/>.

¹²² I programmi più apprezzati sono mIRC e Pirch per Windows e IRCle per Macintosh. Tutti i software di comunicazione IRC contengono in genere una guida completa all’installazione e all’uso e sono prelevabili dagli archivi *shareware* e *freeware*, tipo <http://shareware.cnet.com/> o <http://www.zdnet.com/downloads/>; mIRC ha un sito ufficiale (<http://www.mirc.com>) dove è possibile selezionare il server più comodo per scaricare il programma.

¹²³ Ad esempio negli OWL (*Online Writing Lab*), i servizi di scrittura in linea offerti dalle università. Lo OWL offre molti dei servizi normalmente disponibili nei *writing center*, dalla consulenza per la redazione di testi alla correzione di elaborati, non trascurando ovviamente di sfruttare le peculiarità del mezzo elettronico. Una lista completa degli OWL statunitensi si trova all’indirizzo

esistono età, provenienza geografica, disparità sociali, differenze sessuali o handicap fisici. Siete solo una sigla o un soprannome, nessuno (tranne il solito *System Administrator* o *Operator*) sa chi siete né forse mai ve lo chiederà. Tutti sono uguali e tutti possono essere tutto. Anche di più: Sherry Turkle (1997) nel suo *La vita sullo schermo* racconta di studenti universitari che gestiscono parallelamente ego multipli: un uomo, una donna, un uomo che recita la parte di una donna e un coniglio guardone. Il tutto mentre magari in un'altra "finestra" del computer stanno cercando di finire i compiti per l'indomani. Al di fuori di questo c'è solo la monotona RL, *real life*, la vita reale. Queste caratteristiche spiegano perché il sesso virtuale è nato nei MUD. Come in un grande ballo in maschera nella Venezia del Settecento la possibilità di celare o dissimulare la propria identità favorisce il rilassamento dei freni inibitori.

Anche IRC permette di gestire "identità parallele", inviare file, preparare immagini e testi da "lanciare" durante la conversazione, ecc. e utilizza il colore per distinguere fra le varie operazioni in corso (disconnessione di un utente dal server, arrivo di un nuovo partecipante nel canale, ecc.). La Fig. 3 è l'istantanea di una discussione in due affollati canali (#Italia e #Italy) e di una conversazione privata fra due utenti (DiabLINE e Flaiano). L'ultima icona sulla destra ("Send Diabl.") segnala che stiamo spedendo un file al nostro interlocutore privato. Come è evidente, ci troviamo di fronte a uno spazio altamente frammentato, e questo spiega in parte l'uso delle abbreviazioni, segni e codici che vengono impiegati nelle conversazioni telematiche. Poiché il testo della *chat* scorre ogni volta che qualcuno interviene, entra o esce dal canale, ecc. nei canali molto frequentati diventa problematico seguire il flusso della conversazione.

<http://iwca.syr.edu/IWCA/IWCAOWLS.html>. Ma vedi anche le recenti esperienze britanniche, come la scuola trAce <http://trace.ntu.ac.uk..>

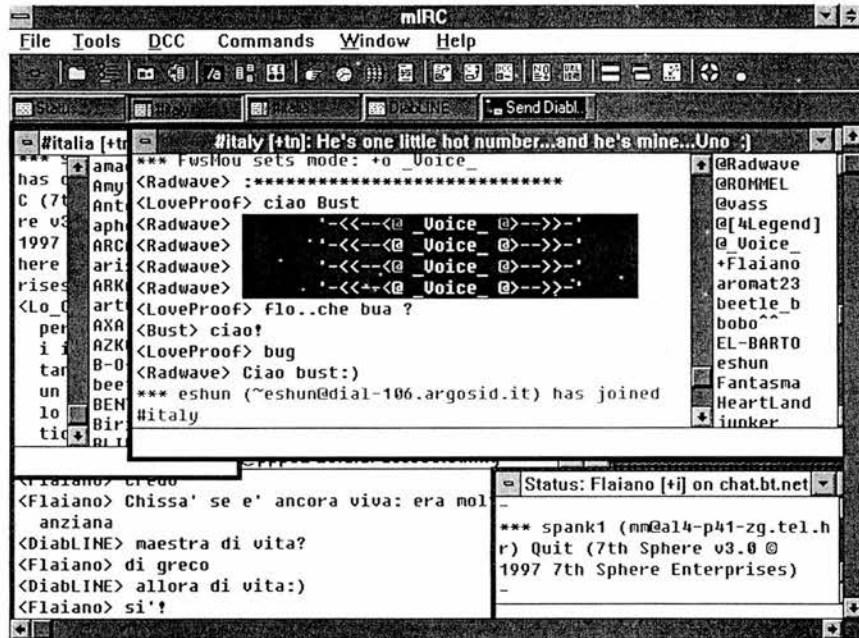


Fig. 3. La videata di mIRC, uno dei programmi più diffusi per le *chat*. La finestra piccola in basso a sinistra è quella di status, che ci dà le informazioni su chi va e chi viene all'interno della *chat*. La finestra in basso a destra, semicoperta, è quella della conversazione privata fra i 'nick' DiabLINE e Flaiano.

Al centro della schermata abbiamo un esempio di lancio di sequenze di caratteri ASCII, si tratta di “pacchetti” che l'utente prepara a parte e poi spedisce nel canale quando ritiene opportuno (ad esempio un messaggio di saluto). Grazie soprattutto all'uso del colore è possibile raggiungere livelli di sofisticatezza abbastanza elevati, e non è raro incappare in “guerre di ASCII” in cui alcuni partecipanti dialogano esclusivamente a colpi di queste sequenze, con effetti a un tempo spettacolari e frustranti per chi assiste o cerca solo di conversare. Sulla destra del canale #Italy sono riportati gli pseudonimi dei partecipanti; quelli preceduti dalla chiocciola sono i cosiddetti operatori di canale (*channel op*). Op è una carica che indica semplicemente il privilegio di fare da filtro e di potere usare dei comandi particolari poiché si è stati i primi ad aprire un certo canale (un *channel op* può espellere un utente indesiderato).

Interessante notare che nelle conversazioni in *chat* si tende a sfruttare la necessità di “spezzare” il proprio discorso per ottenere effetti retorici (vedi la finestra del dialogo a due nella Fig. 3 in basso a

sinistra). Se non si è in conversazione privata, quando con un colpo di tastiera inviamo le nostre parole al canale *chat*, la battuta appare sullo schermo mischiata a quelle degli altri partecipanti. È impossibile calcolare sopra o sotto quale frase appariranno le nostre parole perché la comunicazione, seppur dipendente da un meccanismo formalmente sequenziale, è ‘sfasata’: il tempo dell’arrivo del nostro messaggio è il frutto di un negoziato fra il nostro input e quello di tutti gli altri utenti. A causa o *grazie* a ciò l’effetto testuale può essere bizzarro: non a caso i “chattatori” più esperti cercano di produrre sequenze testuali che abbiano senso, all’interno dello stesso ambiente, su due o più piani di conversazione paralleli. Dunque i *constraints* del mezzo lasciano aperti ampi spazi di creatività: quando alla consapevolezza linguistica si unisce il dominio della tecnica nascono i maestri dello *stile sincopato*. Oggi i programmi IRC si sono arricchiti di molteplici funzioni e programmi (come gli *script*) che rendono a volte l’ambiente delle chat sempre più autoreferenziale e iperspecializzato.

124

Se nelle *chat* ci si accontenta di un soprannome (*nickname*), nei MUD è necessario crearsi un *avatar* (alter ego) e scegliere un personaggio, cavaliere, guerriero, elfo, sacerdote o quant’altro il sistema offre. La cosa migliore per studiare questi sistemi è esplorarli di persona: ai MUD ci si collega in genere in modalità carattere attraverso Telnet, ma ormai molti sono accessibili da Web (vedi <http://www.mudconnect.com> e in italiano <http://www.mud.it>). Anche i linguaggi e gli stili dei MUD si basano su una serie di regole e vincoli, che dipendono dalla struttura del programma e dal tipo di gioco. Alcuni MUD sono la prosecuzione di fumetti come i *Manga* o di famose serie televisive, come *Star Trek* o i *Power Rangers*, ma i più antichi sono giochi guerreschi ispirati alle saghe di Tolkien, all’epica e alla narrativa fantasy. Questo, insieme alla rigidità della programmazione, spiega lo “stile formulaico” (Murray: 1997: 212-

¹²⁴ Maggiori informazioni su <http://www.mircmania.it/> o <http://www.mondoirc.net/>.

213) dei testi, sebbene alcuni programmi possono essere anche molto complessi, permettendo all'utente di creare propri spazi e stanze all'interno dell'ambiente di gioco (che può essere una piazza, una città o una galassia). Ma prima di imparare a programmare bisogna conoscere i comandi del MUD che ci ospita, che consentono al giocatore di muoversi e comunicare (in testo ASCII a 7 bit, dunque senza accenti). Di seguito viene proposta una sequenza di originale tratta da un MUD testuale frequentato da utenti italiani. Il testo è composto da vari elementi: alcuni sono comandi che permettono di svolgere una certa operazione (ad esempio controllare il nostro equipaggiamento, lanciare incantesimi, consultare statistiche, ecc.), ma le sequenze più interessanti sono quelle dove gli utenti usano i comandi in maniera "creativa" per comunicare fra di loro. Nel brano fanno la comparsa vari personaggi, uno dei quali generato dal programma (lo "Storm Giant"). I personaggi generati dal programma sono detti anche robot (*bot*), piccoli programmi che possono interagire con i giocatori – spesso riuscendoli anche a ingannare sulla loro vera identità.¹²⁵

¹²⁵ Uno dei più famosi *chatterbots* è Julia, creato da Michael Mauldin (cfr. Murray 1997: 215-222). Esiste anche una competizione con un premio annuale, detto anche *Turing Medal*, assegnato al migliore di questi programmi (<http://www.loebner.net/Prizef/loebner-prize.html>).

Sei in una piccola stanzetta buia. Le pareti sono spoglie senza finestre. Un tempo erano dipinte di bianco, ma ora l'intonaco e` caduto in piu` punti rivelando i mattoni di roccia con cui e` costruito il maniero. Ad ov
attraverso una piccola apertura puoi vedere i
cortile. Al centro della stanza c'e` un'apert
parte una scala a chiocciola.

Le cifre si riferiscono a statistiche sul personaggio (ST). "H" sta ad esempio per "Hit Point", i punti vita, ovvero il numero di ferite che il personaggio può assorbire prima di morire. "M" sono i punti "Mana", che hanno a che fare con le magie.

Lancaster lo Spettro della Casa Muir e` qui
Lancaster e` avvolto nell'oscurita`!
Kruger vola qui intorno.
Kruger brilla di luce propria!
Golia il capo degli Spettri vola qui intorno.
Golia e` avvolto nell'oscurita`!

H239 M123 V114 X17506 [ST] (<nessuno>:*/*)>
Golia utters the words, 'major invulnerabilit
Golia summons a globe of protection about him
H239 M123 V114 X17506 [ST] (<nessuno>:*/*)>
Tu hai 33 anni e 5 mesi, 189 cms, e pesi 69 chili.
Stai trasportando 344 etti di equipaggiamento
Stai trasportando 2 oggetti su 25.
Tu sei molto ben corazzato
Tu hai 18/50 STR, 18 INT, 15 WIS, 14 DEX, 18 CG
I tuoi hit e damage bonus sono molto buono e bu
rispettivamente.
La tua capacita` di lanciare incantesimi e` molto buona.

Indica che il personaggio non è coinvolto in nessun combattimento

Incantesimi attivi:

Incantesimo : 'sanctuary'
Incantesimo : 'major invulnerability'
Incantesimo : 'aid'
Incantesimo : 'bless'
Incantesimo : 'armor'
Incantesimo : 'shield'
Incantesimo : 'strength'

Il "gigante tempesta" è un "mob", un mostro creato dal programma, non un giocatore reale

Un esempio di "stile formulaico"

A storm giant stands here, angered by your presence.
[2] Kruger annuisce solennemente.

Golia utters the words, 'incendiary cloud'
Billowing clouds of incendiary gases pour from Golia's fingertips!
a Storm Giant brucia avvolto dalla nuvola di gas incendiari di Golia
a Storm Giant brucia avvolto dalla nuvola di gas incendiari di Golia
Golia slashes a Storm Giant very hard in his right arm.
A Storm Giant strilla non appena Golia lo ferisce selvaggiamente
Golia slashes a Storm Giant extremely well in his right leg.
A Storm Giant strilla non appena Golia lo ferisce selvaggiamente
Golia slashes a Storm Giant very hard in his shoulder.
A Storm Giant strilla non appena Golia lo ferisce selvaggiamente
A Storm Giant misses Golia.
A Storm Giant pounds Golia hard in his left leg.
H239 M167 V115 X17506 [sT] (<nessuno>:*/*)>You slash a Storm Giant very hard in his body.
H239 M167 V114 X17506 [sT] (Golia:graffiato/sanguinante)>

La battaglia col gigante ha lasciato ferito uno dei giocatori

Va notato infine che alcuni comandi automatici del MUD, come le descrizioni di luoghi, personaggi fittizi (i *mob* o mostri), funzioni, oggetti, ecc. sono tradotti in italiano, ma molti altri sono lasciati in inglese. Questo dipende dalle decisioni (e dalla cura) del gestore del sistema, ma conferma la forte impronta anglosassone di questi ambienti di comunicazione. Il testo del nostro MUD è stato modificato privandolo dei riferimenti agli *avatar* reali, giacché il sistema prevede che in ogni singola battuta pronunciata venga indicato il nome del locutore.

Ma questi MUD, anche se venerati come classici, rappresentano solo una parte del mondo del gioco online. WWWeb è diventato anche in questo caso il canale di accesso privilegiato e *browser* e *plug-in* sempre più potenti permettono simulazioni sempre più sofisticate. Molti ISP (*Internet Service Provider*) forniscono a parte una connessione a siti specializzati in giochi, ai quali è possibile connettersi pagando un canone variabile (vedi per esempio www.ctonet.it). Questi strumenti ormai hanno poco da invidiare a molti blasonati giochi *offline*, ma soprattutto offrono all'utente una platea di giocatori immensa e globale. Certo ben poco rimane del fascino testuale dei vecchi MUD: in ambienti come *Mankind* (Fig. 4), un gioco di “combattimenti spaziali e di strategia interamente online”, come recita la presentazione [<http://launch.mankind.net/en/concept/>]), lo spazio testuale è sostituito da quello visivo tridimensionale tipico dei videogiochi. La tastiera alfabetica diventa uno scomodo “relitto alfabetico” inadatto a muoversi dentro lo spazio visuale. I testi rimangono con funzione di appoggio o sotto forma di informazioni, tabelle, schemi, bottoni. Il risultato è, parafrasando Dante Isella¹²⁶, un *cibreo semiotico*.

¹²⁶ “Cibreo linguistico” è l'espressione usata da Dante Isella per definire la prosa di Carlo Dossi.

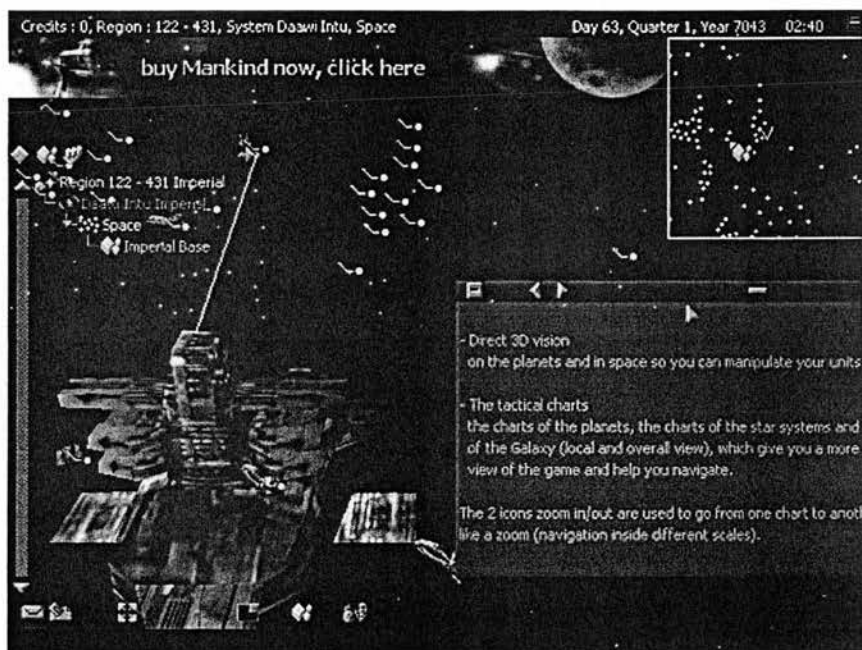


Fig. 4. Una schermata di gioco iniziale di *Mankind*. Il sistema permette di muoversi con effetti 3D all'interno di uno spazio costituito da 900 milioni pianeti amministrati da due imperi rivali. Integra un sistema di posta (in basso a sinistra) e vari altri tool a disposizione dell'utente. Regole e istruzioni (piuttosto complesse) sono racchiuse in un manuale di circa cento pagine consultabile su Web: <http://launch.mankind.net/en/doc/>

Tutti gli strumenti interattivi ormai tendono a fondersi col mondo 3D e i MOO (*Multi User Domain - Object Oriented*). Oggi si preferisce la parola “comunità”, spazi sociali (prima ancora che *virtuali*) dove è possibile costruire la propria identità non solo attraverso il “nick”, il soprannome, ma con immagini e suoni. In genere funzionano attraverso *plug-in* specifici (perlopiù gratuiti, come <http://www.cryonetworks.com>), che vengono usati come un browser (Fig. 5). È possibile inviare immagini in tempo reale attraverso una webcam, ascoltare la voce degli altri utenti, attivare programmi e naturalmente chattare. Insomma, come notavo all'inizio (cfr. Parte I), l'esplosione testuale della rete potrebbe rivelarsi solo una fase primitiva: più aumentano velocità di connessione e potenza del computer più la comunicazione visiva sembra prendere il sopravvento sulla scrittura.

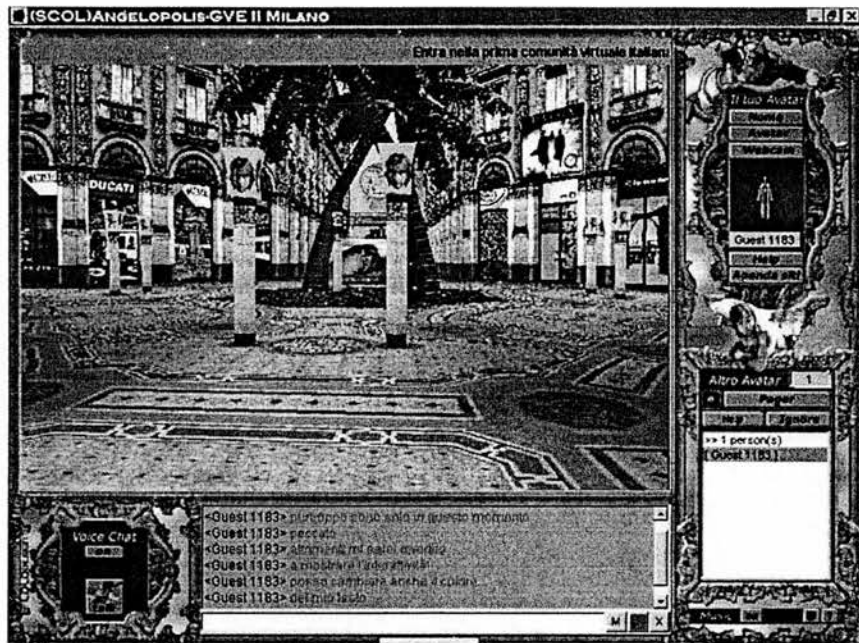


Fig. 5. Una sessione di *Angelopolis*, la prima comunità 3D italiana sul web. Al centro una riproduzione 3D della galleria di Milano, con negozi e vetrine ‘cliccabili’. È visibile il canale *chat* e sulla destra il menù per l'utente: personalizzazione grafica del proprio avatar, *pager*, ecc.; a sinistra invece lo strumento “talk” per parlare in diretta con gli altri utenti.

Tuttavia per ora, soprattutto a causa della difficoltà di utilizzo di questi strumenti (in contrasto con la semplicità di quelli tradizionali), la scrittura continua a mantenere lo scettro. E le *chat* e le altre forme di dialogo sincrono sembrerebbero soddisfare in parte i requisiti del modello pidgin della Baron. In Italia, gli studi in questo campo non sono molti (cfr. Maggi 1995, Pistolesi 1997 e 1998, Amizzoni / Mastidoro / Sposetti 1998, Fiorentino 2000), ma in genere descrivono il linguaggio di questi ambienti di comunicazione come un miscuglio di parlato e scritto, una ‘lingua franca’ con una forte componente di frasi idiomatiche e acronimi in lingua inglese¹²⁷. Il terzo di questi studi (Amizzoni *et. al.*) prende in esame un corpus abbastanza vasto (322 ore di registrazione di alcuni canali IRC), analizzando in maniera statistica non solo le parole, ma anche gli elementi paralinguistici, come le famose “faccine”. Pur essendo ben consapevoli della ricchezza semiotica della *chat*, gli autori offrono una tradizionale disamina linguistica del fenomeno. Anche la Pistolesi,

dopo un'analisi accurata dei vari elementi dell'atto comunicativo, conclude che la principale caratteristica della lingua delle *chat* è la simulazione del parlato.

Ma siamo sicuri che quella delle *chat* possa definirsi una lingua, con tanto di lessico, sintassi, ecc.? Certo gran parte della comunicazione avviene attraverso messaggi scritti, ma con l'avanzare della tecnologia (compresa la telefonia cellulare) *chat* e MUD si stanno trasformando sempre di più in ambienti multimediali interattivi in cui è difficile distinguere dove inizia e dove finisce la dimensione testuale. Anche i semplici sistemi di videoconferenza pongono dei problemi di classificazione: per esempio CU-SeeMe (<http://www.cuseeme.com/>) e PowWow (<http://www.hometurf.com/powwow.html>), un programma per la gestione di conferenze multiutente che permette di inviare e ricevere in contemporanea messaggi vocali e testuali. Se l'integrazione di voce, immagini e testo si diffonderà, la scrittura giocherà ancora un ruolo centrale? Giochi e 'chiacchierate' testuali sono destinati a scomparire?

3.3.2 Tra cyberdrama e letteratura ergodica¹²⁸

Uno dei tentativi più seri di esplorare le possibilità espressive degli ambienti digitali e di analizzare lo stato attuale delle applicazioni è stato fatto da Janet Murray, direttrice del *Program in Advanced Interactive Narrative Technology* del MIT.¹²⁹ Nel suo *Hamlet on the Holodeck* (1997) l'autrice, ex programmatrice all'IBM poi borsista nel dipartimento di anglistica di Harvard, si sforza di non ignorare la letteratura critica e narratologica (i riferimenti più espliciti sono Northrop Frye e E.M.

¹²⁷ Per acronimi commentati in italiano: http://www.bio.unipd.it/local/internet_docs/tla.html.

¹²⁸ Per una discussione sotto diversa angolazione (specie filologica e critico-testuale) di temi come il rapporto fra tempo e testo, fra autore e opera, ecc. rimando alla Parte II.

¹²⁹ Soules 2002 compendia efficacemente i maggiori studi su "computer-mediated writing space" (da Murray a Turkle, da Landow a Hayles), registrando una convergenza di analisi sulla natura "performativa" dei linguaggi e degli ambienti digitali. Nello stesso numero di *Computers and the Humanities* vedi anche gli interessanti saggi di

Forster), pur senza mai entrare sul terreno di un vero confronto teorico con le *auctoritates*. Alla Murray interessa soprattutto il presente: e così prefigura un’“arte narrativa elettronica” basata su quattro proprietà del medium digitale: *proceduralità*, *partecipazione*, *spazialità* ed *enciclopedismo*. La prima caratteristica coincide con la natura stessa del software, un motore (*engine*) il cui scopo è quello di portare a termine certi scopi seguendo una sequenza ordinata e non-ambigua di regole (l’algoritmo è la *procedura*). Un software però non esegue soltanto un compito o simula un comportamento, come la finta psicologa *Eliza* creata da Weizenbaum (1987), ma ci permette di *interagire* con esso. La terza proprietà è quella di rappresentare il movimento nello spazio – dalle prime GUI (Graphic User Interface) degli anni Ottanta fino alle più sofisticate applicazioni della realtà virtuale. L’ultima caratteristica, come ammette la stessa autrice, è più “of degree than of kind”, ed è rappresentata dalla crescita esponenziale delle memorie e delle strutture per immagazzinare dati. Queste quattro qualità permeano due tipi di ambienti o strutture che l’autrice definisce “i più promettenti formati” della narrativa digitale: ipertesti e “simulazioni” (es. i simulatori di volo e videogiochi).¹³⁰ Entrambe le invenzioni nascono dalla crescente necessità di gestire e rappresentare la complessità dei *sistemi* e delle *conoscenze*.

La Murray approfondisce queste premesse nei capitoli successivi, analizzando quelle che ella ritiene le basi estetiche dei più diffusi ambienti digitali (MUD, fiction interattiva, videogiochi); *Immersion*, *Agency* e *Transformation* sono modi per declinare meglio il significato di un termine vago come “interattività”. Se l’“immersione” è l’atto di lasciarsi trascinare dalla corrente del gioco e di abbandonarsi al

Rockwell (2002) sui videogame come forma di letteratura popolare e di Grigar (2002) sul concetto di “mutabilità” delle opere digitali.

¹³⁰ Anche secondo un’altra teorica dei nuovi media, K. Hayles (1999: 205-223), il paradigma della letteratura non è più la *mimesis*, ma la *simulazione*. Questa metafora post-auerbachiana rende bene lo sforzo di queste studiose per rinnovare l’armamentario concettuale della teoria letteraria. Le possibilità creative delle ‘macchine simulatrici’ erano state già intuite ed esposte da Primo Levi in alcuni celebri racconti, come *Il Versificatore* (cfr. Usher 2002).

proprio ruolo (o a *più ruoli*, come succede nei MUD), *Agency* è il desiderio di agire e l'impulso irresistibile di “vedere i risultati delle nostre azioni” (“Agency is the satisfying power to take meaningful action and see the results of our decisions and choices” [1997: 126]). Il “piacere della trasformazione”, infine, viene identificato con i processi di *shape-shifting* e *morphing*, cioè di cambiamento e mutazione sia delle forme che delle identità dei personaggi; un meccanismo che ha certamente origine in forme artistiche arcaiche e che nella nostra epoca si rispecchia in fenomeni di intrattenimento-letteratura infantile, come per esempio *Pokemon*. Non si tratta semplicemente di mode o successi passeggeri: molti psicologi vi hanno visto una concretizzazione del bisogno di fuga e del desiderio di mutamento tipico di bambini e adolescenti – e qui il computer, come nota la stessa autrice, è più un nuovo modo per dominare (*mastering*) la frammentazione del reale che una fonte autonoma e alternativa di realtà.

La Murray, tuttavia, arrivata a metà del suo percorso, ammette che MUD e videogiochi attuali mancano di alcune componenti fondamentali del godimento estetico. A prima vista la struttura *goal-directed* del gioco sembrerebbe in netto contrasto con l'estetica delle ricezione.¹³¹ Dunque *gioco* e *storia* sono irrimediabilmente opposti? Per risolvere l'*impasse* la ricercatrice del MIT tira fuori dal cilindro la definizione di “Games as symbolic Dramas” (1997: 142), rintracciando nel gioco quarti di ‘nobiltà drammatica’: “A game is a kind of abstract storytelling that resembles the world of common experience [...] Games can also be read as texts that offer interpretations of experience” (1997: 142-143).

L'artificio consente di spostare in avanti i limiti (l'anti-narratività) appena denunciati e soprattutto di rimettere al centro della creazione artistica l'*autore* – che avevamo visto spodestato dalla teoria

¹³¹ Almeno con quella sostenuta dalla Murray. L'idea del significato come qualcosa di “potenziale” e le altre riflessioni sul tema della ricezione sembrano in debito con Iser (1987), il quale tuttavia viene citato nel libro solo una volta.

ipertestuale (non a caso più volte criticata nel libro) – e i principi di ‘normatività’ da lei o lui presieduti:

Authorship in electronic media is procedural. Procedural authorship means writing the rules by which the texts appear as well as writing the texts themselves. It means writing the rules for the interaction's involvement, that is, the conditions under which things will happen in response to the participants actions. It means establishing the properties of the objects and potential objects in the virtual world and the formulas for how they will relate to one another. The procedural author creates not just a set of scenes but a world of normative possibilities. (1997: 152-153).

L'idea che il godimento estetico dipenda da meccanismi procedurali progettati dall'autore e dalla tensione dialettica fra norma e scarto, non è certo nuova.¹³² C'è poi da domandarsi se questa rinnovata presenza dell'autore non sia, alla fine, un po' in contrasto con le libertà 'agenziali', 'trasformative' e 'immersive' del fruitore. Il punto debole della 'teoria procedurale' è che nel plasmare questa sorta di *super-autore* ("The author must be able to specify all the elements of the abstract structure: the primitives of participation [...]; the segmentation of the story into themes or morphemes [...]; the rules for assembling the plot [...]. The author must be able to control the particulars of the story [...]" [1997: 204]), si rischia di rimuovere un aspetto centrale della ricezione: la gestione del tempo.¹³³ Il dinamico *cyberdrama* descritto dalla Murray, come il videogioco, è schiacciato sul presente: immersione, partecipazione, azione e trasformazione scandiscono i ritmi dell'incessante flusso drammatico, mentre nella staticità della pagina l'azione ha agio di dilatarsi nella mente del lettore. Da Omero a Shakespeare, la letteratura dimostra che un'estetica della ricezione basata sulla *performance* non riduce affatto gli spazi del testo – sia in senso teorico che pratico. Curiosamente,

¹³² In Italia, G. Gigliozzi, S. Giuliani e P. Sensini negli anni Ottanta avevano costruito i primi software generatori di racconti gialli, un tipo di narrativa che si presta alla formalizzazione procedurale. Su questa impresa pionieristica vedi la testimonianza di Giuliani / Sensini 2002.

¹³³ "[...] il testo, che si presenta come una successione di segni (di significanti), raggiunge tutta la sua capacità di significare solo attraverso la lettura: la lettura avviene nel tempo, e i significati sono attivati [...] grazie al tempo della lettura. Non si può parlare di significati del testo a prescindere dalla collaborazione del lettore [...]" (Dall'introduzione di Cesare Segre all'*Atto della lettura* [Iser 1987: 11].)

nello stesso numero di “Computer and the Humanities” dove si dà conto delle varie teorie sull’arte letteraria digitale (vedi la nota a inizio paragrafo), un bell’articolo di Michael Best (2002) racconta la problematicità dell’epilogo di *Romeo e Giulietta* in rapporto alla resa scenica e alle versioni cinematografiche. L’autore sottolinea le ambiguità del testo (la ‘inspiegabile’ fuga di frate Lorenzo) e come queste, nel corso dei secoli, abbiano interagito con interpreti, critici, registi. Dunque il tempo agisce sul testo performativo/performabile attraverso le rappresentazioni, innesca una mediazione che sembrerebbe invece limitata nell’ambiente digitale. Nel caleidoscopio elettronico non c’è tempo che non sia presente, istantaneo (Castells 2002: 528), perché il tempo viene “agito”; sulla pagina, *attraversata dal tempo*, è l’azione a essere consegnata nelle nostre mani.¹³⁴ Mi pare sia questo l’aspetto della ricezione più trascurato (o forse rimosso?) tanto dalla Murray che dagli altri esperti “cyberspace textuality”. *Hamlet on the Holodeck* ha comunque il merito di aver posto alcune questioni e di aver mostrato, con esempi e analisi, che i MUD e la fiction interattiva in genere sono costruzioni dotate di originalità e non semplici passatempi, e che dunque è necessaria una *Media-Specific Analysis* (Soules 2002: 330). La critica alla ripetitività dei prodotti attuali, inoltre, scaturisce dalla consapevolezza dell’importanza degli strumenti tecnologici (un tema che ho affrontato nella Parte I, § 2.1); in più punti l’autrice ripete che nell’Omero o nello Shakespeare del futuro (i “cyberbardi”) dovranno fondersi il talento dello *story-teller* e le competenze dell’informatico (1997: 152; 213).

Una timida avvisaglia di questa fusione sono i software “intelligenti” come i *chatbot* (cfr. *supra* § 3.3.1), personaggi costruiti dai programmatori che gli utenti scambiano per partecipanti reali. La Murray sostiene che il giocatore o frequentatore del MUD tende a

¹³⁴ Questo schiacciamento sul presente sembrerebbe coincidere col timore della critica di smarrire, per es. attraverso la “polverizzazione” dei testi (Segre 2001: 87), il loro stesso senso. Ma a mio giudizio il bisogno umano di narrativa si difende da sé e non ha bisogno né delle forme storiche della critica, né d’altronde di una passiva accettazione del presente tecnologico (cfr. Parte II, § 2.2).

cadere nella trappola del *chatbot* perché è già predisposto verso la situazione narrativa, cioè egli stesso è un personaggio fra i personaggi. Il suo comportamento stereotipato sarebbe perciò influenzato dalla natura formulaica del linguaggio del MUD. È in queste complesse interazioni di linguaggi – naturali e artificiali – che si intravedono i germi di un'arte narrativa digitale che vada al di là dello schema “win/lose” del videogioco. Nonostante alcuni proclami poco condivisibili (“But in a global society we have outgrown our ability to contextualize. We are tormented by our sense of multiple conflicting frameworks for every action. We need a kaleidoscopic medium to sort things out” [1997: 283]) concordo con l'ipotesi che tali ambienti si potranno evolvere in un genere espressivo diverso – e alternativo – alla narrativa tradizionale o al teatro.

A sostegno della creatività ‘incontrollata’ e incontrollabile dei programmi è utile ricordare che dal punto di vista tecnico, come scrive Cristiano Castelfranchi (2000), il paradigma secondo cui “*le macchine non possono fare altro se non ciò che noi diciamo loro di fare* non è più vero” (2000: 108).¹³⁵

Già oggi i computer possono eseguire programmi che nessuno ha materialmente scritto, non solo come ricombinazione autonoma e imprevedibile di istruzioni scritte indipendentemente, ma come possibilità di programmi che sono frutto di apprendimento, ricombinazione e selezione. Siamo in una fase dell'IA in cui si passa dall'intelligenza individuale all'intelligenza *sociale* [...]. In particolare uno dei filoni più interessanti è quello dei sistemi multiagente, cioè sistemi che affrontano il problema mediante la cooperazione di entità più o meno intelligenti. Un sistema multiagente è un'entità capace di agire per conto proprio nel mondo in cui opera e agendo su questo mondo con una qualche autonomia. (Castelfranchi 2000: 108-109).

A questi sistemi si riferisce Espen Aarseth, altro teorico della *cyberspace textuality* introducendo la definizione di letteratura o arte “ergodica”, ovvero quel tipo di opere elettroniche “produced by some kind of cybernetic system, i.e. a machine (or a human) that operates as an information feedback loop, which will generate a different semiotic sequence each time it is engaged” (Aarseth 1999:

32-33). Questi “testi artificiali” si generano attraverso l’interazione con il lettore/utente, a partire da *pattern* creati dal programmatore. Il software dunque costituisce insieme il vincolo e la cornice dell’espressione – un po’ come la metrica nella poesia. Solo che questo vincolo è dinamico: il comportamento di un algoritmo genetico¹³⁶, per esempio, non può essere previsto. Anche se la realizzazione di tali *macchine* è ancora agli inizi, chi ne farebbe le spese, come accennavo, sono critici e studiosi abituati ad analizzare fenomeni semiotici tradizionali (testi, immagini, ecc.); giacché non interessandosi o non riflettendo a sufficienza su tali “sign-producing mechanisms”, la teoria semiotica “is not well-equipped to describe ergodic modes of discourse” (Aarseth 1999: 36).

In conclusione, il problema di analizzare e valutare queste nuove forme di comunicazione consiste nel loro perenne stato di metamorfosi. Bisogna forse arrendersi all’idea che è impossibile studiarle come “oggetti storici.” Lo stesso concetto di analisi critico-filologica si basa su oggetti relativamente stabili: la lingua, la letteratura. Ma queste si evolvono nell’arco di secoli, i siti Web e le tecnologie citate in questo capitolo tra una settimana o un minuto potrebbero sparire o essere assorbite da nuovi sistemi. Anche i *linguaggi dell’analisi*, dunque, debbono saper rinnovarsi, ampliarsi e adattarsi a un contesto in continuo mutamento.

¹³⁵ La frase in corsivo (dell’autore) è nota in letteratura come “obiezione di Lady Lovelace”.

¹³⁶ Gli algoritmi genetici sono modelli simulativi che studiano i processi evolutivi all’interno di organismi complessi; quest’area di investigazione viene detta anche *Vita Artificiale* (cfr. Parisi 2001: 155-162 e le indicazioni bibliografiche a p. 294).

4. Postilla alla parte prima

4.1 Cyborghesi

In un'intervista concessa qualche anno fa a una rivista spagnola, Marvin Minsky, padre-pasdarano dell'intelligenza artificiale al MIT di Boston, si abbandonava alla descrizione di scenari fantascientifici. Fra le altre cose diceva Minsky: "Gli uomini hanno dei limiti: un cervello che funziona a una certa velocità, con neuroni con qualche milione di bit di memoria. Ma ci stancheremo di ciò e vorremo più memoria, migliori idee e dunque attaccheremo il computer alla nostra testa nello stesso modo in cui ampliamo la memoria del PC o gli mettiamo un microprocessore più veloce. Credo che nel futuro la gente andrà al negozio e comprerà più cervello." (Salomone / Minsky 1996: 72).¹³⁷ Ho adoperato sopra la parola "fantascientifico": a tutti credo sarà venuto in mente leggendo questa frase il romanzo *Il terminale uomo* di Micheal Crichton. Sei mesi dopo l'intervista a Minsky, Arthur Clarke, l'autore di *2001 Odissea nello spazio*, intervistato dalla *Cable TV* inglese EBN affermava che entro cento anni l'educazione si baserà sulla trasmissione di dati e informazioni direttamente nel cervello, tanto da rendere obsoleto l'apprendimento e dunque scuole, università, ecc. Siamo di fronte a uno di quei casi – sempre meno rari – in cui uno scrittore di fantascienza, anche il più profetico e visionario, arranca dietro le dichiarazioni dell'establishment scientifico. Kevin Warwick (1997), professore di cibernetica all'università del Sussex descrive nel suo ultimo libro (*March of the Machines*) uno scenario che sembra preso pari pari da un cattivo racconto di fantascienza degli anni Cinquanta. Il sottotitolo del libro è sufficiente per farsi un'idea: "*Why the New Race of Robots Will Rule the World.*"

¹³⁷ La tesi è esposta in modo articolato in un articolo pubblicato sullo *Scientific American* (Minsky 1997).

Minsky è sempre stato uno dei sostenitori della tesi ‘forte’ dell’intelligenza artificiale, quella secondo la quale il cervello umano può essere, prima o poi, in una maniera o nell’altra, replicato, riprodotto, migliorato e conseguentemente messo sul mercato. Ciò che lascia sbalorditi è indubbiamente l’idea che un domani andare per cervelli sarà un po’ come andare per funghi. Ma perché poi limitarsi al cervello, mi domando? La lista dei pezzi di ricambio sarebbe lunga. Gli scienziati americani non sono nuovi a queste provocazioni. Tuttavia Minsky con quella frase scopre un nervo molto sensibile della società occidentale: il terrore della morte. Parola che fa capolino subito dopo: alla domanda “Non crede sia pericoloso che esista un supercomputer capace di analizzare il cervello umano?”, Minsky risponde: “Sì, certo che può essere un rischio. Tutto è pericoloso, per questo motivo dobbiamo stare molto attenti. Però è più terribile non essere immortali – e con i cervelli artificiali si conseguirà questo obiettivo.”¹³⁸ All’interno della tecnologia il problema della morte consiste dunque nell’inventare il suo ‘superamento’, un sorpasso che il negozio di Minsky intende pianificato dal mercato.

(Un inciso: avrete notato che in questi discorsi raramente si sente parlare di umanità. ‘Fattori’ come tempo, fame, dolore, giustizia, coscienza, ecc. non vengono presi in considerazione. L’immortalità di cui parlano gli scienziati ‘cyborghesi’ assomiglia a una lobotomizzazione: nessuno si chiede se saremo felici o meno, ciò che conta è *non morire*. Sorge spontanea una domanda: essere immortali a Beverly Hills è la stessa cosa che esserlo a Tirana?)

4.2 Nanoletterature

Alla frontiera fra fantascienza e ricerca tecnologica vi sono oggi l’ingegneria molecolare e le nanotecnologie (e a essa si riferisce credo Minsky quando parla delle ‘pillole’ cerebrali). Esiste un gruppo con

¹³⁸ “Everyone wants wisdom and wealth. Nevertheless, our health often gives out before we achieve them. To lengthen our lives, and improve our minds, in the future we will need to change our our bodies and brains.” (Minsky 1997).

questo nome al MIT, di cui Minsky fa parte, che ha iniziato a trattare questi temi negli anni ottanta. Che cosa sono queste *nanomacchine*? piccoli e superpotenti nuovi computer? Non esattamente. Sono ipotetiche strutture simil-biologiche ricalcate su modelli molecolari in grado di ‘produrre’ oggetti e fenomeni in ‘disciplina controllata’. Alejandro Piscitelli, epistemologo argentino tra i pochi ad aver scritto su questi temi da una prospettiva non primo-mondista, così sintetizza il progetto:

La domanda con la quale comincio il *programma di lavoro* che oggi ossessiona Drexler [uno dei massimi teorici di questa disciplina] fu: “Che succederebbe se si potessero manipolare le molecole che i biologi incontrano nei sistemi organizzati?” La sua risposta fu: “Si potrebbero costruire macchine molecolari e utilizzarle per creare migliori macchine molecolari.” In poco tempo si avrebbe una tecnologia molto potente che ci darebbe un controllo completo sulla struttura della materia. [...] La pietra fondamentale di tutta questa struttura è il *supercomputer* che lavorerà ordendo e disordendo fili di un atomo di lunghezza. La memoria sarà immagazzinata in lunghe molecole. [...] Questa macchina avrà lo stesso potere che il più grande dei supercomputer attuali, ma lavorerà 100 volte più rapidamente e occuperà un millesimo del volume di una cellula del corpo. (Piscitelli 1995: 54-56; trad. mia).

Questo in pratica vorrebbe dire, continua Piscitelli, avere “macchine riparatrici di cellule capaci di estendere il nostro ciclo di vita e migliorare la salute.” Dovremo abituarci ai miracoli della medicina: “pillole che diagnosticano o curano, riparazione chirurgica cellulare [...] e fabbricazione di nuovi organi a partire dal nulla, con aspettative di vita di centinaia o migliaia di anni.” Una singola molecola “martellatrice” potrebbe, geneticamente programmata, “colpire gli atomi di carbonio nell’angolo giusto con la potenza precisa affinché formino la struttura del diamante. [...] Le fibre di diamante ottenibili da [questi] assemblatori saranno dieci volte più forti che l’acciaio”, e “sarà tanto economico costruire un navicella spaziale con questo materiale che un viaggio interstellare costerà meno di quello che paghiamo oggi per un biglietto aereo.” Naturalmente molti sono scettici su queste previsioni: ammesso che tali macchine diventino realtà ciò che lascia perplessi molti scienziati è la controllabilità di questi fenomeni (se avete presente una bomba atomica capirete il perché). Insomma, siamo ancora alla fantascienza – anche se a questa

fantascienza si dedicano riunioni mensili in un laboratorio del Massachusetts.

Ma finalmente, che cosa c'entrano l'angoscia di morte, il MIT e le nanotecnologie con la scrittura e la letteratura? C'entrano, perché il problema della comunicazione del futuro, e dunque anche della scrittura, è né più e né meno che il problema delle 'macchine', di cosa saranno esse e di cosa saremo noi in grado di fargli fare. È azzardato dire che dalle macchine dipenderà la nostra immaginazione? L'orologio è una macchina e non è questo che dà forma alla nostra quotidiana concezione e rappresentazione del tempo? Ed è la stessa narrativa del tempo (ciclico) di Omero, quello (lineare) del romanzo poliziesco e quello (puntiforme e einsteiniano) di Proust? (Assisteremo dunque alla nascita di una *nanolletteratura*?) In realtà, dietro l'azzardata equazione tecnologia= immaginazione, come abbiamo visto vi sono teorie insospettabilmente consolidate:

[...] così la storiografia dei media finisce spesso con l'attribuire a epoche passate una consapevolezza concettuale del ruolo della *comunicazione* [...]. L'applicazione retrospettiva dell'idea odierna di comunicazione al passato può anche dar luogo a una sorta di filosofia della storia. Nelle formulazioni di Marshall McLuhan, volutamente estreme, l'avvicinarsi dei diversi strumenti utilizzati per inviare e ricevere messaggi è *la* chiave per interpretare l'intera vicenda dell'umanità sulla terra [...]. (Ortoleva 1997²: 11).

E tuttavia, pur diffidando (come ho invitato a fare finora) delle tesi deterministe, non si può negare che la tecnologia (creazione dell'uomo, ma che all'uomo dà a sua volta senso) nel corso della storia *sceglie* i suoi canali di comunicazione e questi danno luogo a forme espressive. Negli ultimi tre o quattro secoli una fra queste – non l'unica – noi abbiamo scelto di chiamarla *letteratura*.

Parlando con i letterati (ma capita anche con ingegneri e informatici) spesso si ha l'impressione che il problema della tecnologia non conti o conti solo marginalmente. Pochi mesi fa, in seguito alla pubblicazione di un appello a sostegno dell'Informatica Umanistica¹³⁹ sul newsgroup free.it.lavoro.informatica, frequentato

prevalentemente da informatici, trovai nella mia casella di posta il seguente messaggio: “L’informatica non deve parlare di contenuti, i contenuti non devono parlare di informatica”. Come a dire: ognuno faccia il suo mestiere. Oltre al terrore per le interferenze (e alla negazione dello scambio), tali opinioni sottintendono la nota tesi progressista del computer ‘strumento neutro’. “Smettiamola di pensare al Grande Fratello ogni volta che si parla di calcolatori”, dicono costoro, “all’apparire di ogni nuova tecnologia è sempre la stessa storia: apocalittici e nostalgici da un lato, entusiasti e integrati dall’altro.” Questa è l’opinione di *maîtres à penser* come Eco, di critici di scuole anche concorrenti, di filosofi come Fernando Savater¹⁴⁰, e naturalmente di quasi tutti gli scienziati. Perché? Il discorso sarebbe lungo, ma è probabile che la cultura occidentale sia ancora troppo legata al Dio-Autore¹⁴¹ (e al suo Sacerdote-Interprete) per far finta di nulla di fronte a quella sorta di “espropriazione testuale” che la tecnologia informatica mette in atto nei confronti dell’opera. E anche sotto le critiche di parte progressista ogni tanto si sente puzza di bruciato. Gli attacchi rivolti alle opere ‘senza autore’, interattive, ‘aperte’, ecc., di cui pure abbiamo discusso e indicato i limiti, sembrano riflettere l’angoscia di perdere, più che il diritto dell’autore a ‘possedere’ l’opera, il potere che i suoi interpreti hanno costruito su di essa attraverso i secoli.

4.3 ‘Connessioni profonde’ e ‘strumenti neutri’

Le macchine, si diceva. Certo molto ancora dipende da noi. Ma non illudiamoci: nel senso che per ora quel ‘noi’ include gli scienziati (che sfornano nuovi prodotti), l’industria (che li paga e gestisce) e il mercato, che nessuno sa ormai più cosa sia ma al quale lo stesso Minsky (con qualche lamento) ammette di essere al servizio.

¹³⁹ Tutte le informazioni sono disponibili su:
<http://www.unitus.it/lingue/docenti/informatica/appello>

¹⁴⁰ Vedi l’intervista nell’Appendice B.

Nelle pagine precedenti ho cercato di discutere tanto la tesi degli ‘strumenti neutri’ che i millenarismi/primitivismi, fra loro speculari, di apocalittici ed entusiasti. Al fondo di tutto vi è l’antica disputa fra chi crede l’uomo geneticamente programmato, e quindi relativamente ‘indipendente’ dall’ambiente, e chi lo ritiene invece più legato al mondo degli oggetti, delle persone e degli eventi che lo circondano e che egli stesso ha contribuito a forgiare. Questa dialettica, riassumendo un po’ brutalmente, è stata per lungo tempo al centro del dibattito filosofico e linguistico.¹⁴² Come nella Scilla e Cariddi di joyciana memoria, si sono affrontate due scuole: quella che vedeva il linguaggio come una capacità prevalentemente innata e quella convinta che il suo sviluppo e la sua “costruzione” siano determinati, in modo decisivo, da fattori ambientali e sociali. Non si tratta di posizioni necessariamente in contrasto, ma forse lo scarso interesse di Chomsky (1988, 1997) per i fattori per così dire ‘esterni’, ha concentrato il dibattito dei linguisti su altri temi, lasciando in ombra la questione degli strumenti (e la stessa scrittura, riscoperta dai linguisti negli ultimi dieci-quindici anni). Uno dei temi negletti è che i linguaggi, intesi come insieme di strumento e supporto, lingua/alfabeto, scrittura/mezzi, ecc., siano di per sé portatori di senso (Goody 1989; Cardona 1985-2001). E che i sistemi linguistici, inscindibili dalle culture che rappresentano e di cui *allo stesso tempo* si nutrono, possano dare luogo a precise configurazioni mentali.¹⁴³ La visione chomskyana sembra tendere verso una interpretazione molto

¹⁴¹ Molto interessanti a questo proposito le osservazioni di Guglielmo Cavallo (1997: 8) sulla trasformazione della figura dello scriba medievale da schiavo a “autore” avvenuta grazie all’impulso dato dalla chiesa alla copiatura delle sacre scritture.

¹⁴² In particolare della semiotica: “[...] il segno come oggetto di un continuo patteggiamento fra mittente e destinatario, come continuo processo interpretativo [...] è il succo di una evoluzione all’interno della moderna riflessione semiologica.” (Gensini 1999a: 25). Cfr. *ultra*, Conclusioni, § 1.

¹⁴³ Sul ruolo odierno della *literacy* nell’acquisizione del linguaggio vedi per esempio la ricerca di Miller (1993). I dati riportati in questo studio sembrano dimostrare che gran parte della lingua parlata che si apprende dopo i 6-7 anni d’età ha una stretta dipendenza dagli standard della lingua scritta. Dunque per l’autore la teoria secondo la quale “children develop their entire linguistic capacity before going to school [...] is wrong.” (Miller 1993: 128).

precisa – e forse un po' rigida – di mente, in cui c'è poco spazio per gli eventi esterni:

I emphasized biological facts, and I didn't say anything about historical and social facts. And I am going to say nothing about these elements in language acquisition. The reason is that I think they are relatively unimportant. As far as I know, the development of human mental capacity like language, it just happens, the way you learn to walk. [...] Acquisition of language is something that happens to you; it is not something that you do. (Chomsky 1988: 173-174).

E più avanti:

The question is, Are there some deeper and more subtle connections between the level of production and the kind of thinking that can be done? My suspicion is that the answer to that is no. So I don't think there would be very much difficulty in teaching modern physics or modern mathematics to a person who knows only Stone Age technology. It would be difficult in the sense that certain experiments and practical applications would not be available, but I'm not convinced that anything deeper than that would be involved. (Chomsky 1988: 193-194).

Leggendo questo passo, per contrasto, non può non venire in mente quel famoso esperimento di Vygotskij e Lurija (Lurija 1974: 19-20) in cui il contadino analfabeta dell'Asia Minore, alla richiesta di 'classificare' le figure di una scure, un ciocco, una pala e una sega, risponde mettendo insieme scure, ciocco e sega, lasciando da parte la pala "perché non serve" (19). L'operazione di classificazione per categorie astratte (ciocco = materiale, pala, scure e sega = strumento), spiega Lurija, "agevolmente compiuta dai nostri soggetti più progrediti nello sviluppo culturale, risultò inaccessibile per il gruppo di coloro che vivevano in condizioni economiche più arretrate [...] Il posto dell'operazione teorica – annoverare in un'unica categoria astratta – era qui occupato da un'*operazione pratica*: ricondurre a una situazione concreta comune. [...] Nello stesso modo erano costruite anche le più complesse operazioni del discorso e tutto ciò mostrava [...] che la *struttura fondamentale del pensiero procedeva in queste persone secondo le leggi della pratica comune* [...]"; conclude Lurija: "Le ricerche compiute [...] hanno mostrato un fatto fondamentale: le leggi psicologiche dei processi cognitivi non sono universali e immutabili; non solo il contenuto, ma anche *le forme dell'attività cognitiva sono un*

prodotto dello sviluppo storico-sociale” (Lurija 1974: 20-21 [*corsivi dell'autore*]). Se persino i processi di autocoscienza, considerati da Descartes “il punto di partenza di ogni attività psichica”, sono un prodotto della storia, si può comprendere come una visione del genere sia in conflitto con tutte le tesi ‘idealiste’, compreso l’innatismo chomskyano.

Come sintetizza efficacemente Leont’ev, Vygotskij

compì sul piano teorico una critica della concezione dell’uomo in chiave biologica e naturalistica, contrapponendo a queste la sua teoria dello sviluppo storico-culturale. La cosa più importante in tutto questo fu che egli introdusse l’idea della storicità della natura della psiche umana, l’idea della trasformazione dei meccanismi naturali dei processi psichici nel corso dello sviluppo storico-sociale e ontogenico nella concreta sperimentazione psicologica. Una tale trasformazione era vista da Vygotskij come il risultato necessario dell’appropriazione dei prodotti della cultura umana da parte dell’uomo, nel processo della comunicazione di questo con le persone circostanti.¹⁴⁴

La concezione “storica” della formazione e evoluzione della psiche di Vygotskij, da cui trarrà ispirazione la psicologia culturale di Jerome Bruner¹⁴⁵, ci riporta al paradigma della scuola di Toronto¹⁴⁶, a Leroi-Gourhan, a Cardona e a tutte quelle discipline che studiano l’influenza degli *human artifacts*, e dunque anche della tecnologia, sui

¹⁴⁴ A. N. Leont’ev, “Del metodo storico nello studio dello psichico umano”, in *La scienza psicologica in URSS*, vol. 1, pp. 9-56 (citato nell’introduzione di M. Serena Vegetti Finzi a Vygotskij 1974: 22).

¹⁴⁵ Vanno ricordati soprattutto i suoi studi sulla “costruzione narrativa” della realtà (Bruner 1991). La costruzione dell’identità per Bruner “non può proseguire senza la capacità di narrare”. Una volta dotati di questa capacità, possiamo produrre un’identità che ci collega agli altri, che ci permette di riandare selettivamente al nostro passato, mentre ci prepariamo per la possibilità di un futuro immaginato. [...] Per quanto possiamo fare assegnamento su un cervello funzionante per conseguire la nostra identità, fin da principio siamo virtualmente espressioni della cultura che ci nutre.” (Bruner 2002: 99).

¹⁴⁶ Havelock, in uno dei suoi ultimi interventi (pubblicato postumo), si richiama esplicitamente agli esperimenti di Lurija (Havelock 1991: 16). Ugualmente riconosciuta l’influenza di Vygotskij su Goody. A questo proposito, in polemica con Chomsky, Goody scrive: “Il presupposto di una struttura profonda comune non rende giustizia al significato delle differenze che stanno al livello dell’uso reale, della pratica anziché della struttura. Risulta singolare che un gruppo di essere umani che probabilmente dedicano alla lettura e alla scrittura molto più tempo di quanto ne passino a parlare e ad ascoltare siano stati così negligenti nei confronti delle implicazioni sociali e psicologiche della loro disciplina. Forse l’inclinazione a una scienza sociale anzitutto ‘mentalista’ [...] ha portato a trascurare i fattori storici, sociali e materiali che Vygotskij [...] aveva esplorato.” (Goody 1989. 270).

processi vuoi cultural-sociali, vuoi psicologici o mentali. Questa linea di pensiero, che trova in Vygotskij uno dei primi e più lucidi interpreti (cfr. Conclusioni, § 1.1), è un filo che unisce scienziati, filosofi e letterati del Novecento, spesso anche molto lontani fra loro: da Wittgenstein a Bruner, da Innis a Dewey a Stephen J. Gould, c'è una corrente sotterranea che andrebbe portata alla luce e esplorata in modo aperto e interdisciplinare.

Per ora, sui confini fra psicologia e genetica, fra *environmentalism* e selezione naturale, i due schieramenti si danno ancora battaglia. Il problema è, tra l'altro, che sulla mente sappiamo ancora troppo poco. Non è chiaro fino a che punto si possa parlare di plasticità del cervello (Aoki / Siekevitz 1988), in che misura e secondo quali modalità i fenomeni che ci circondano possano marcare i nostri futuri comportamenti. Il motivo della contrapposizione è chiaro: qualsiasi ammissione che i sistemi linguistici insieme ad altre forme di comunicazione possano cambiare sotto la pressione di eventi esterni si concilia male con l'innatismo e, viceversa, posizioni come la *selection theory* ("Per il 'selezionista', l'assoluta verità è che tutto ciò che facciamo nella vita è scoprire ciò che è già contenuto nel nostro cervello" Gazzaniga 1992: 2) minacciano i metodi sperimentali degli 'strumentalisti'.

Applicata al nostro caso, il confronto è fra chi crede che le nuove tecnologie della comunicazione possano incidere non solo sui comportamenti e le abitudini, ma sulle attività cognitive, e chi colloca le cause di tali cambiamenti (se esistono) altrove.

Anche nell'area dell'Intelligenza Artificiale e della psicologia cognitiva cominciano a farsi strada teorie che tengono conto del ruolo giocato dagli *artifacts*. Per Andy Clark fino a oggi abbiamo ideato i nostri oggetti come meccanismi "intrusivi" o "modificatori" dell'ambiente. Lo psicologo fa l'esempio di un tonno-robot costruito nei laboratori del MIT secondo i modelli della Vita Artificiale (cfr. *supra* § 3.3.2): il robot cerca di imitare il modo in cui il pesce reale sfrutta mulinelli, spire e vortici d'acqua per "sovralimentare la propulsione e la

manovrabilità” (1999: 193). Barche e sottomarini realizzati dagli uomini non ottengono simili risultati perché affrontano l’ambiente come un ostacolo che deve essere contrastato: “Il caso del tonno ci ricorda che i sistemi biologici sfruttano fortemente la struttura dell’ambiente locale. L’ambiente non è da concepire unicamente come un dominio problematico da affrontare. È altrettanto, e soprattutto, una risorsa di cui avvalersi nelle soluzioni” (193). Vygotskij fornisce all’autore argomenti per sfumare il confine fra sistema intelligente e mondo: e riprendendo la lezione dello psicologo russo, Clark ricorda che l’artefatto non solo serve per risolvere problemi, ma riconfigura le strutture esterne e le nostre capacità di modellarle. Similmente, il linguaggio non serve solo a comunicare, ma influenza lo sviluppo cognitivo, adattandosi a – ma anche plasmando – memoria e apprendimento.¹⁴⁷

Non può sorprendere dunque che la sponda vygotskijana abbia dal primo momento offerto riparo agli studi sui rapporti fra tecnologia e *literacy*, l’alfabetizzazione-apprendimento della parola scritta:

Vygotsky’s views on knowledge as a social construction offer a new model for conceptualizing how to use computers in conferencing, problem solving, documentation, and training contexts. His work is central to contemporary discussions of discourse and learning and, therefore, has relevance to any discussion of writing “with and for” the computer. [...] his ideas should be brought into our analysis of writing with and for the computer. (Barrett 1988³: xxii, xxiv).

E una recente ricerca (Haas 1999) applica il metodo storico-genetico dello psicologo russo nell’analisi del rapporto fra vecchie e nuove metodologie di scrittura:

Understanding twentieth-century literacy means understanding the multiple technologies that support it, have supported it, and continue to support it. [...] A Vygotskian approach to the study of technology, then, suggests a) that multiple technologies for literacy exist, b) that their history-of-use is complex and overlapping, and c) that technology’s uses are tied intrinsically to other human activities. A Vygotskian view of technology clearly makes a simple model such as the straightforward progress model

¹⁴⁷ Lo scetticismo riguardo la posizione innatista è implicito: “Questo adattamento rovesciato – dall’artefatto al fruitore – suggerisce un possibile punto di vista nella controversia riguardante i meccanismi innati di acquisizione e comprensione del linguaggio” (Clark 1999: 170).

difficult to sustain, because for Vygotsky past behaviors, practices, and tools are deeply embedded in present ones. (Haas 1999: 4).

Questo esperimento di sintesi teorica fra storia della tecnologia e psicologia non potrebbe annunciare meglio gli argomenti che affronterò nelle pagine successive.

Parte II

Il documento immateriale

Il fine della filologia è la storia.

*Friedrich Schlegel*¹

[...] This is what I thought editors did – they presided over the text: they read, they weighed evidence, then they decided. But now, I am no such an editor. I am a software compiler and developer, a writer of letters to libraries, an accumulator of desultory information, a manuscript entrepreneur; worst fate of all, a transcriber.

*Peter M. W. Robinson*²

Ogni limite è forse solo un taglio arbitrario entro un insieme continuamente mobile.

*Michel Foucault*³

Le citazioni in esergo hanno un duplice scopo. Il primo è quello di scandire le tre fasi storiche che hanno contraddistinto il nostro rapporto col testo negli ultimi cento-centocinquanta anni. Una seconda lettura rivelerà che esse non solo testimoniano l'evoluzione del mestiere del critico, del filologo e del "lettore", ma coinvolgono un orizzonte culturale, sociale e ideologico più vasto. Una trattazione completa di questi problemi non rientra nei miei obiettivi – ma è inutile negare che certi temi pesano sullo sfondo. Il secondo scopo è quello di riassumere le tre principali questioni che tratto in questo capitolo.

La prima questione – questione complessa, alla quale posso offrire solo un contributo parziale – è quella dei rapporti fra le varie discipline che

¹ L'aforisma (Schlegel 1937: 14) è tratto dai *Pensieri sulla filologia*, composti intorno al 1797 e rimasti inediti fino al 1928.

² Robinson 1993: 9.

³ Foucault 1996: 65.

studiano la scrittura e i suoi prodotti. La filologia moderna nasce e si sviluppa in un contesto storico-culturale preciso e con obiettivi ed esigenze specifici. Se prendiamo come data di nascita la fine del XVIII secolo (Balduino 1989: 14), vediamo che l'evoluzione dei suoi concetti e delle sue metodologie spesso coincide con la percezione di testo, opera e autore che ciascun supporto di comunicazione porta con sé e ci trasmette. Questa nozione ha faticato a diffondersi fra gli storici della letteratura.⁴ Ne sono però consapevoli quei critici che nella seconda metà del novecento hanno prestato maggiore attenzione alla dimensione materiale e sociale del testo. Quindici anni dopo il “limite” di cui parla Foucault (la citazione in esergo è del 1966), Cesare Segre riprende in mano l'espressione in una ormai celebre voce dell'enciclopedia Einaudi:

Si comprende che la parola *textus* sia stata elaborata in un mondo cristiano – per questo aspetto, anzi, giudaico-cristiano – che riteneva le tavole della legge ‘scritte con il dito di Dio’ (Esodo, 31, 18), il quale con questo rende sacro lo stesso atto dello scrivere. [...] ma è utile ribadire sin dall'inizio che *la natura del testo è condizionata dai modi della sua produzione e riproduzione, che insomma il testo non è una realtà fisica ma un concetto limite*. (Segre 1981: 269; corsivo mio).⁵

L'affermazione, vagamente profetica (non è l'unica, come vedremo, di questo critico e filologo), dischiude un nuovo orizzonte: dopo quasi tre secoli dall'inizio della scienza filologica, insieme ai metodi è l'oggetto stesso della filologia – il *testo* e la sua nozione – a mutare. La ragione principale di questa metamorfosi, come argomenterò, è la rivoluzione digitale. Questa si iscrive – lo accennavamo nella Parte I – in un movimento sociale, culturale, ecc. più ampio: non nasce cioè (per quanto ciò possa sembrare controintuitivo) da premesse *puramente tecnologiche*.

La seconda questione, sintetizzata dalla frase di Robinson, è: che cosa è stato possibile fare fino a oggi in ambito filologico e critico-testuale con l'aiuto di un calcolatore? Una tabella riassuntiva ci aiuterà a visualizzare i

⁴ Fa eccezione il volume interdisciplinare della *Storia della Letteratura Italiana Einaudi* diretta da A. Asor Rosa (vol. II, *Produzione e consumo*), che ospita un importante saggio di G. R. Cardona.

⁵ È probabile che Segre avesse in mente il passo citato di *Les mots et les choses*. D'altronde le tesi foucaultiane aleggiavano nel testo – *L'archéologie du savoir* viene citata un paio di volte (cfr. la succinta bibliografia [Segre 1981: 290-291]).

principali punti della storia dell'edizione e il momento di transizione che stiamo vivendo.

La terza questione riguarda il futuro. Ovvero che cosa *saremo* in grado di fare con le tecnologie del futuro. Ha ancora senso parlare di “edizione critica”? Oppure, come si accennava in precedenza (Parte I, § 2.4.2), ci troviamo di fronte strumenti che, sgretolando le nozioni di *authorship* e stabilità della fonte, travolgono il piedistallo storico-filologico su cui poggia l'edificio culturale moderno? Dopo una premessa che ha lo scopo di riannodare i fili sparsi delle varie discipline che studiano la scrittura, indicherò i punti che legano la discussione teorica precedente alla nascita e all'ideazione di *Varianti Digitali*.⁶ VD è stato un banco di prova per testare alcune ipotesi (es. le possibilità e potenzialità di una filologia elettronica), costringendoci a mettere a punto applicazioni e soluzioni di immediato utilizzo didattico e scientifico. Sono proprio le riflessioni scaturite da questa esperienza che hanno alimentato le domande – e i dilemmi – esposti poco sopra.

1. *Testo digitale e codifica*⁷

Prima di parlare di filologia elettronica occorre accennare, sia pure brevemente, al nodo teorico (e pratico) che affrontiamo quando studiamo i rapporti fra testo e computer: il problema della memorizzazione elettronica, altrimenti detta “codifica”.⁸

I due pilastri su cui poggia l'edificio testual-culturale moderno, *authorship* e stabilità, sono stati garantiti nei secoli da una caratteristica difficilmente discutibile: la materialità della fonte. Qualunque progresso tecnico – si pensi alla riproducibilità: diffusione della carta, stampa, fotografia, microfilm, fotocopia – non ha fatto che ribadire il primato dell'oggetto fisico. Queste tecnologie infatti, per quanto rivoluzionarie, non attuano il

⁶ Cfr. *infra* Parte III.

⁷ Riprendo qui alcune osservazioni abbozzate in Fiormonte 2000.

⁸ Naturalmente parliamo di testi, ma la codifica digitale è uno strumento che si applica, con specifiche procedure e protocolli, a tutti gli altri media (immagini, suoni, ecc.).

passaggio da uno stato fisico a un altro. Tuttalpiù lo immortalano. Con il computer questo cambia. Lo stesso passaggio dal manoscritto alla stampa non può essere paragonato a ciò che accade quando un documento entra nella dimensione digitale e, spogliandosi dei suoi abiti analogici, si “disfa” nel flusso dei bit. Questo passaggio dal materiale all’immateriale (dall’analogico al digitale) viene denominato *codifica*.

1.1 Dati e conoscenza

La premessa dovrebbe aver chiarito la centralità dell’operazione di codifica⁹, ma nella pratica, non è cosa che andrebbe lasciata agli informatici, ai *tecnici*? A cancellare i residui dubbi interviene Tito Orlandi. Per il filologo fondatore del CISADU la digitalizzazione dell’informazione comporta non solo un problema di salvaguardia del dato ‘storico’ (pure importante); insieme all’*accesso*, c’è in ballo un problema di *conoscenza* attraverso i dati (cosa che preoccupa molto Orlandi): “si può supporre che l’informazione, considerata come un aspetto dell’attività conoscitiva [...] si possa considerare composta di un certo numero di elementi, che chiameremo dati” (Orlandi 1990: 26). Nell’ambito dell’informazione, i dati stabiliscono relazioni che a loro volta rimandano a fatti della realtà. A questo punto Orlandi propone un’esemplificazione (vale la pena riportarla per esteso):

“La morte di Cesare” è in se stessa un “fatto” obiettivo, una “realtà” (cheché ciò possa significare). “La morte di Cesare” conosciuta da X, e di conseguenza oggetto di possibile comunicazione fra X e Y, è un’informazione. Gli elementi di cui è composta tale informazione (Cesare, la morte) sono i dati. Si vengono così a costituire due coppie di eventi o processi in relazione in certo modo parallela:

INFORMAZIONE - DATI

MESSAGGIO - DATI CODIFICATI

Che possono essere visti in questa concatenazione:

⁹ Ricca la bibliografia sull’argomento. In italiano cfr. Buzzetti 2000 e i numerosi contributi della “scuola romana”: Adamo 1992, Orlandi 1995, Gigliozzi 1987 e 1999, Ciotti 1995 e 2000. Su codifica SGML e TEI si vedano gli ormai classici Robinson 1994, Sperberg-McQueen / Burnard 1997 e Burnard 1995.

REALTA' > INFORMAZIONE (>DATI) > CODIFICA >
MESSAGGIO > CONOSCENZA (mediata)

Credo che sarà chiaro a questo punto quanto possa essere importante l'informatica nell'ambito delle discipline umanistiche, le quali consistono in gran parte appunto nella gestione di informazioni. Soprattutto le cosiddette "discipline erudite" si potrebbero, in un'ottica informatica, definire come quelle discipline che si occupano di trasmettere nella maniera più "conservativa" possibile il patrimonio di informazioni dell'umanità. (Orlandi 1990: 26-27).

Conclude Orlandi: "è da ritenere che l'informatica possa incidere nelle discipline umanistiche più profondamente che in quelle scientifiche, perché tocca il profondo della loro essenza". È dunque necessario, onde evitare fraintendimenti e sottovalutazioni, non solo aprire un dibattito in seno alle discipline umanistiche, ma 'sfidare' l'informatica sul terreno teorico, per evitare che alle prime vengano applicati modelli semplificati o inadeguati di conoscenza.

1.2 La codifica, un atto interpretativo

Un volta appurato che il dato informatico non è neutro, va detto che dal punto di vista dell'umanista la "missione" della codifica è assicurarsi che nella trasposizione elettronica vadano perdute il minor numero possibile di informazioni contenute nella fonte originale. Ma la trasportabilità del dato non è solo un problema dello spazio (o dei supporti), ma anche del tempo. Questo compito non è affatto facile: abbiamo a che fare in effetti con un classico problema di *gestione della comunicazione attraverso il tempo*. Le difficoltà che incontrano teorici e studiosi della codifica digitale sono, alla fine, quelli comuni all'invecchiamento di qualsiasi forma e tipo di comunicazione umana. Rimase celebre la ricerca affidata dall'amministrazione Reagan a una task force di esperti, fra i quali spiccava il semiologo Thomas A. Sebeok. Il governo statunitense aveva incaricato di studiare un sistema 'sicuro' per segnalare la presenza di depositi di materiali pericolosi (es. scorie radioattive). Le conclusioni del gruppo non furono particolarmente confortanti:

La tesi generale che tutti i linguaggi naturali – e, per estensione, tutti i sistemi di comunicazione umani – cambino con il passare del tempo, è largamente accettata. Inoltre, tali sistemi semiotici

tendono a sottostare a cambiamenti progressivi, tali che le loro funzioni significative diventano inattendibili (per esempio, medio inglese) o perfino totalmente incomprensibili (per esempio, medio inglese antico), quando le generazioni future cercano di comprenderli. [...] Ne consegue che non è possibile concepire un metodo sicuro per +/- 10.000 anni in avanti. Per essere efficaci, i messaggi intesi devono essere ricodificati in continuazione con intervalli relativamente brevi. (Sebeok 1990: 228.)

Il problema della “ricodificazione” dei dati è esattamente ciò che affligge l’informatica. E naturalmente vi sono questioni di memorizzazione/conservazione peculiari dei documenti scritti. Prendiamo il caso di una fonte manoscritta: come ci si comporta di fronte alla massa di informazioni che costituisce la galassia di titoli, divisioni di paragrafi, note, spaziature, per non parlare delle particolarità ortografiche o di ornamento, spesso componenti fondamentale della fonte? È a questo punto che la memorizzazione, da *pratica*, si trasforma in *attività esegetica*. Prima di rappresentarlo elettronicamente, lo studioso dovrà chiedersi: “che cosa voglio sapere da questo testo?”

La codifica è dunque innanzitutto un *atto interpretativo*. Orlandi (1994: 43) scrive che esistono due tipi di codifica: quello di *constatazione* e quello di *interpretazione*. La prima è rivolta all’aspetto materiale del segno, la seconda tiene conto di tutti quegli elementi strutturali ai quali abbiamo accennato (spazi, paragrafi, ecc.). La codifica interpretativa si basa su sistemi di marcatura (*markup*), cioè su specifici linguaggi che “descrivono” l’aspetto di ciascun elemento testuale. Si tratta di segni diacritici, vere e proprie istruzioni scritte all’interno del file e poi interpretate dalla macchina. Ogni programma di videoscrittura, ad esempio, si serve di un sistema di *markup*, a noi “invisibile”, per gestire la formattazione (grassetti, corpo del carattere, ecc.). I linguaggi di codifica di questo tipo però hanno due problemi: dipendono totalmente dal software che li interpreta e non descrivono gli aspetti strutturali, ma solo quelli fisici del testo. Più potenti, aperti e flessibili di questi sono i linguaggi basati sul *markup* generico (composti da marcatori che “dichiarano” la funzione assolta da un determinato blocco di testo). Fra questi il più utilizzato e diffuso è lo *Standard Generalized Markup Language*, inventato negli anni settanta da Charles F. Goldfarb, avvocato di Boston.

Qui sotto appare una breve porzione di testo marcata con “definitori” (detti *tag*) SGML/TEI (*Text Encoding Initiative*). I *tag*, racchiusi fra parentesi uncinate, dichiarano la funzione di ogni specifico elemento testuale. Nel nostro esempio si tratta delle informazioni (tipo di testo, titolo, autore, curatori dell’edizione, nome editore, ecc.) che precedono l’edizione critica di uno dei testi presenti in VD¹⁰. Marcando questo tipo di informazioni il programma di interrogazione potrà in seguito recuperarle e visualizzarle in vario modo (e indipendentemente dalla piattaforma utilizzata):

```
<TEI.2>
<TEIHEADER TYPE='racconto' STATUS='NEW'
TEIFORM='teiHeader'>
<FILEDESC TEIFORM='fileDesc'>
<TITLESTMT TEIFORM='titleStmt'>
<TITLE TEIFORM='title'>Orient&ndash;Express: edizione
MRF</TITLE>
<AUTHOR TEIFORM='byline'>Francesca Sanvitale</AUTHOR>
<SPACE DIM='vertical'>
<RESPSTMT TEIFORM='respStmt'>
<RESP TEIFORM='resp' ID='MG'>Edizione elettronica curata
da: </RESP>
<NAME TEIFORM='name'>Massimo Guerrieri e Domenico
Fiormonte</NAME>
</RESPSTMT>
</TITLESTMT>
<PUBLICATIONSTMT TEIFORM='publicationStmt'>
<PUBLISHER TEIFORM='publisher'>CRILet &mdash; Centro
Ricerche Informatica e
Letteratura</PUBLISHER></PUBLICATIONSTMT>
```

In ambito umanistico sono stati realizzati linguaggi di *markup* che hanno dato ottimi risultati nel campo della ricerca (citerò solo CoCoA, utilizzato dal diffusissimo programma di analisi testuale TACT e, in Italia, DBT,

¹⁰ Il racconto di Francesca Sanvitale codificato in SGML sarà disponibile nella sezione dedicata all’autrice (www.digitalvariants.org/autori/sanvitale).

prodotto dal CNR di Pisa e motore della LIZ, *Letteratura Italiana Zanichelli* su CD-ROM). Un linguaggio di marcatura è necessario ogni qualvolta abbiamo l'esigenza di effettuare ricerche minimamente approfondite sugli elementi del testo, ma non tutti i linguaggi di marcatura sono progettati con in mente questo scopo – e perciò i risultati variano anche di molto.

Tuttavia SGML ha dimostrato più di ogni altro di rispondere alle esigenze che guidano la preparazione in ambito scientifico di un testo: 1) fedeltà del documento elettronico al suo originale; 2) trasportabilità – intesa come l'indipendenza da questa o quell'applicazione; 3) possibilità di sfruttare metodi di analisi informatica dei dati (*information retrieval*). Di qui l'importanza delle iniziative internazionali impegnate nella definizione degli standard, come l'*International Standards Organization* (ISO), il *W3 Consortium* e nell'area specifica delle scienze umane la *Text Encoding Initiative*. Queste organizzazioni hanno il compito di studiare metodi e procedure che favoriscano l'interscambio di dati e documenti su scala mondiale. La complessità dei linguaggi di codifica infatti richiede che si raggiunga un alto livello di accordo. WWWeb, per esempio, non esisterebbe senza uno standard aperto come HTML (*Hypertext Markup Language*), il figlio "povero" di SGML col quale sono scritte le pagine Web. Senza lo sforzo regolatore del Consorzio W3 avremmo in breve un effetto Babele o peggio, come accade nel mercato dei *word processor*, si imporrebbero i prodotti delle grandi *softwarehouse* rendendo impossibile visualizzare i contenuti delle pagine Web (e con la guerra dei *browser* oggi questo in parte già accade).

Naturalmente definire e mantenere uno standard non è facile. Le esigenze degli studiosi cambiano da disciplina a disciplina e soprattutto linguaggi e strumenti si evolvono troppo velocemente. Il problema ha due facce: l'obsolescenza delle macchine e quella dei software.¹¹ Un

¹¹ "Bodies of information created for a computer are marked by the kind of coding possible and necessary to make at the time of their creation. As for the environment changes, it is usually necessary to make at least some small changes in the text to keep it readable. Give us another generation of proliferation and surely vast quantity of information will slip away from us this way. We will no longer be able to depend on

esempio del secondo caso ci viene raccontato da James O'Donnell (1998: 48): nell'ultimo decennio la NASA per recuperare le informazioni contenute nei nastri degli anni Sessanta ha dovuto investire risorse per creare una nuova figura professionale: il *data archeologist*, una professione a metà fra la storia dell'informatica e la "software-speleologia". Lo stesso problema dovrà essere affrontato nei prossimi anni da centinaia di aziende e istituzioni in tutto il mondo.

Riguardo il primo caso (gli standard) può essere citato un fatto recente e piuttosto significativo per le discipline linguistico-filologiche. Un gruppo di ricerca internazionale guidato da uno storico della matematica dell'Università di Pisa ha elaborato un sistema di marcatura chiamato MauroTeX (Mascellani / Napolitani 2001). Questo linguaggio, basato sul sistema di impaginazione LaTeX (pron. "Làtech"), deriva a sua volta da TeX, lo spartano sistema di elaborazione testi in uso soprattutto fra matematici, fisici e ingegneri. TeX è in grado di gestire formule, simboli e altri elementi testuali specifici all'epoca in cui i *word processor* commerciali non disponevano di queste funzioni. Questo ed altri elementi (non ultimo il fatto di basarsi su un linguaggio non proprietario, come SGML) e la possibilità di ricavare brevemente output stampa ha fatto sì che TeX e i suoi derivati conservassero intatti il loro prestigio e la loro diffusione sino a oggi. La familiarità di questo strumento ha spinto perciò i matematici a capo del team a elaborare MauroTeX per allestire l'edizione critica elettronica delle opere di un importante matematico del Cinquecento, Francesco Maurolico.¹² Lo sforzo compiuto da questi ricercatori è notevole (e certo meritorio), ma si tratta anche di un caso lampante di *incomunicabilità orizzontale* fra discipline: incomunicabilità fisica e teorica. Da più di venti anni la comunità umanistica internazionale si sforza di mettere a punto un sistema di marcatura, basato su SGML, specifico per l'edizione elettronica di testi (ed ecco

survival of information through benign neglect. There are medieval manuscript books that may have lain unread for hundreds of years, but offered their treasures to the first reader who found and tried them. An electronic text subjected to the same degree of neglect is unlikely to survive five years" (O'Donnell 1998: 48).

¹² Vedi <http://www.maurolico.unipi.it>.

l'incomunicabilità *fisica*: non vedere il lavoro degli umanisti). Solo successivamente i ricercatori del gruppo sono venuti a contatto con la TEI, ma ormai era troppo tardi per abbandonare il lavoro filologico svolto con MauroTeX. Insomma, questo episodio ci fa capire quanto sia fragile la nozione di standard e la difficoltà, non solo tecnica, ma anche teorica e per così dire “socio-culturale”, della sua applicazione.

Oggi ad esempio si parla del passaggio da HTML a XML (*Extensible Markup Language*, altro “figlio” ipertestuale, di SGML, vedi Fig. 6). Per essere sfruttato al meglio XML però esigerebbe una profonda ristrutturazione dell'architettura del Web. Insomma, si rischia di spendere anni nel digitalizzare risorse con tecnologie che allo scadere del progetto si riveleranno superate. Possiamo assumerci un rischio del genere nella digitalizzazione del nostro patrimonio culturale?

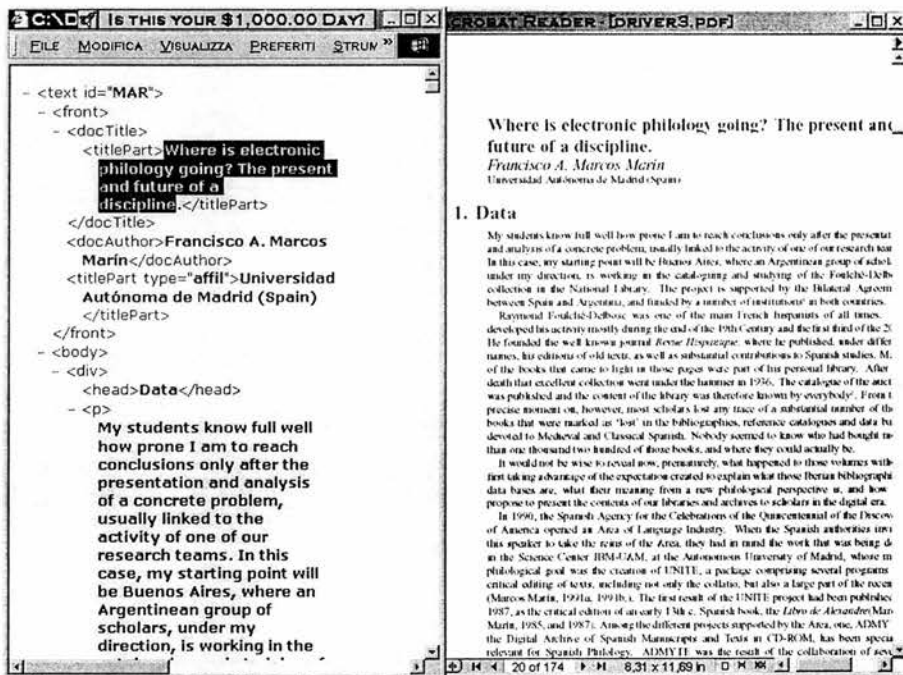


Fig. 6. Un esempio di file XML: nella parte sinistra è visualizzato il codice con il browser MS Explorer 5.5, nella parte destra invece l'output PDF, un file di *Adobe Acrobat* impaginato e pronto per la stampa. Questa trasportabilità attraverso varie piattaforme è uno dei punti di forza di XML.

Ma oltre al problema oggettivo della trasportabilità del dato attraverso il tempo, vi è anche il problema soggettivo del modo in cui tale dato viene

codificato per il trasporto (lo avevamo visto all'inizio). E qui i linguaggi di codifica, SGML incluso, mostrano i loro limiti. Su questi limiti è intervenuto in questi anni con lucidità Dino Buzzetti, un logico e storico della filosofia che studia (e usa) i sistemi di *markup*:

La grammatica generale che regola l'uso dei marcatori ammette soltanto una segmentazione sequenziale del testo e ammette tra i diversi elementi solo relazioni di subordinazione gerarchica [...] in sostanza, permette di rappresentare la struttura del testo solo come una *struttura gerarchica ad albero* i cui elementi, così come i nodi a cui afferiscono, siano ordinati *linearmente*. [...] la possibilità di assegnare solo relazioni gerarchiche alla struttura dell'espressione porta all'impossibilità di operare sulle relazioni non lineari del contenuto. (Buzzetti 2000).

Oltre a limiti intrinseci alla struttura concettuale (SGML, generando strutture gerarchiche, ha problemi nel rappresentare fenomeni testuali che tendono a sovrapporsi, come il caso della legatura o *enjambement*, dove la struttura metrica si sovrappone a quella sintattica) nessun sistema di marcatura (lo abbiamo visto: che cosa marcare?) è indipendente da un *agreement*, da un accordo previo su ciò che vogliamo informaticamente recuperare.

Ne consegue che ciò che si vuole *recuperare* coincide con ciò che si vuole *conservare*, con evidenti ricadute sul piano del concetto di "integrità" e memoria della fonte. Ma a questo punto forse non si può più parlare di memoria come qualcosa di definitivamente scisso dalla nostra interpretazione. Parafrasando Nietzsche, potremmo dire: "non esistono più testi, ma solo interpretazioni."

2. *Philectre, ecdomoatica o postfilologia?*

Dunque i linguaggi di marcatura hanno alla loro base scelte teoriche precise. Ma ciò che poteva andare bene per un avvocato di Boston non è detto sia adatto a un germanista di Singapore. E le critiche al modello testuale OCHO (*Ordered Hierarchy of Content Objects*¹³), un parto interno al gruppo TEI, si infittiscono.

Un esempio degli accesi dibattiti pro e contro lo SGML-TEI è un recente scambio di e-mail sulla lista *Humanist*¹⁴, dove si sono affrontati indirettamente due noti “duellanti”, Lou Burnard e Jerome McGann; il primo fra i massimi responsabili della TEI, il secondo *editor* di importanti progetti ipermediali come il *Dante Gabriele Rossetti Archive*¹⁵, nonché esponente di punta della cosiddetta “bibliografia materiale e sociologica”, accusata spesso di neo-bédierismo (Morrás 1999: 193).¹⁶ Ecco il nucleo della tesi incriminata:

TEI and SGML markup, therefore, while reasonably adequate vehicles for expository and informational texts, fails to render those features of poetic text that are most salient for its makers and users. Poetical texts are recursive structures built out of complex networks of repetition and variation. No poem can exist without systems of “overlapping structures”, and the more developed the poetical text, the more complex are those systems of recursion. (Renear / McGann / Hockey 1999).

In risposta a una tiepida difesa delle tesi di McGann da parte di Wendell Piez, Burnard si scaglia contro una concezione di testo che egli definisce, con tono scandalizzato, “mistica”:

[...] you seem to confuse the accidents of medium with a mystical concept about “the nature of [a poem]”. Give it up! A poem is a written object. It exists to be read. When you mark it up you represent the *reading*, not the poem. As Michael used to say, you can’t actually “put” a text into the computer (in the same way as you can for example “put” the output from a

¹³ Cfr. Renear / Mylonas / Durand 1993 e Renear 1997. Per una critica al modello OHCO cfr. Buzzetti 2002 e Schreibman 2002.

¹⁴ Humanist Discussion Group, Vol. 15, No. 222 e 224 (<http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/humanist/>).

¹⁵ <http://jefferson.village.virginia.edu/rossetti/tour/toura.html>.

¹⁶ L’approccio bédieriano, che implica il recupero per il testo così come ci è stato tramandato, è praticato anche in Italia; si veda per esempio l’edizione della *Commedia* di Antonio Lanza basata sul ms. Trivulziano 1080, “il più antico codice fiorentino dell’opera (esemplato nel 1337 da Francesco di Ser Nardo)” (Bentivogli / Vecchi Galli 2002: 70).

deepspace experiment): what you put in is your model of it, expressed with the best language to hand.

È certamente vero che l'operazione di codifica è un'operazione di allestimento di un modello (cfr. *supra* § 2); ma il punto è proprio questo: di che modello stiamo parlando?

McGann ha la colpa di non nascondere lo scetticismo nei confronti delle possibilità di SGML e della TEI di rendere conto di ogni fenomeno poetico che implichi “traccia scritta”. Il critico americano è tornato anche recentemente sul tema, sottolineando la natura “visibile” dei testi (“the visible language of text of all kind” [McGann 2002: 95]). Se una poesia fosse veramente e solo un “written object”, non potremmo leggere (né *vedere*) buona parte dei poeti moderni e contemporanei. Una poesia di Valéry o un calligramma di Tardieu possono essere definiti “oggetti scritti”? Le osservazioni di Burnard, per quanto corsare (non dimentichiamo che si tratta di una e-mail), sembrano riflettere l'insofferenza strutturalista per tutto ciò che non è sintatticamente modellabile¹⁷.

Nella Parte I avevo accennato al ruolo dell'immagine (cfr. § 3) e alla scarsa considerazione di linguisti e filologi per l'aspetto visivo della scrittura (Lussu 2001). È probabile però che le ragioni di questa insofferenza abbiano radici più profonde: nell'antica e riconosciuta dicotomia fra “discorso e visione, tra designazione e disegno” (Magrelli 2002: xii). Valerio Magrelli nel suo saggio su Paul Valéry mette in luce proprio questa “lotta” e il progetto del poeta e teorico francese di emancipare il *vedere* dal *leggere*. Oggi questo programma di “rivalutazione” e soprattutto studio del ruolo delle immagini nella costruzione della conoscenza è stato fatto proprio da varie discipline.¹⁸ E anche all'interno della comunità dell'informatica umanistica comincia a farsi largo la

¹⁷ Poco prima Burnard aveva scritto: “Poetry is *made* to be modelled! When a great critic presents us with their lucubrations on the subject of a great poem, what are they doing if not creating a model?”.

¹⁸ Fra cui il ramo della psicologia cognitiva che studia il modo in cui le immagini vengono elaborate nel cervello e contribuiscono a formare la nostra visione del mondo (Kosslyn 1989, 1994). Si vedano anche le ricerche dello storico dell'arte Martin Kemp

consapevolezza dell'insufficienza di un modello investigativo e interpretativo mutuato dalla dimensione linguistico-tipografica del testo: “computationally speaking, the divide between image and text remains all but irreconcilable. [...] This computational divide in turn reflects and recapitulates certain elemental differences in the epistemology of images and texts” (Kirschenbaum 2002: 4). Differenze che si riflettono a livello di ideazione e progettazione degli strumenti: “The intellectual tools for discovery, synthesis, analysis, and publication that have been so useful to humanists working in verbal print texts, simply proved inadequate, on the whole, for image documents” (Goodrum / O'Connor / Turner 1999: 291).¹⁹ Questa consapevolezza del ruolo conoscitivo delle immagini (e del problema specifico della loro digitalizzazione) fa eco al disinteresse dei critici “genetisti” per la codifica, cioè un sistema teso al *retrieval* e non a una lettura (che potremmo definire *orizzontalmente* semiotica) del complesso della testimonianza scritta.

Buona parte della critica genetica francese²⁰ e della variantistica italiana si fondano infatti sul riconoscimento della pluridimensionalità del documento scritto, ovvero dei suoi aspetti contestuali (psicologici, sociali, ecc.) e fisici (quelli che Burnard chiama “accidents of the medium”): grafia, *outils*, tipo e consistenza della carta, cancellature, immagini e disegni. E anche parte del *textual criticism* anglosassone, che ha affinato i suoi strumenti con la bibliografia testuale shakespeariana, sembra orientato verso il concetto di *mobile text* (cfr. *infra*, § 3).

(1999, 2000) sul ruolo dell'immagine nella comunicazione ed elaborazione delle conoscenze scientifiche.

¹⁹ All'emergere di uno specifico *Image-based Humanities Computing* sono dedicati i due numeri di *Computers and the Humanities* dai quali sono tratte le due citazioni. Sulla rappresentazione visuale del processo testuale cfr. Björk / Holmquist 2001.

²⁰ Una panoramica degli ambiziosi piani della *critique génétique* è nell'ottimo capitolo ‘Anatomy of genetic criticism’, Schmid 1998: 3-47; ma vedi anche i classici contributi di Grésillon / Werner 1985; Hay 1989 e Grésillon 1994. I legami fra *genèse* e critica delle varianti sono evidenti (almeno per gli italiani: cfr. Scavetta 1992 e Giaveri 1993) e nondimeno poco esplorati (De Carli 1992, Segre 1996). Ancora un articolo della Grésillon (1995: 597) citava studi filo-genetici italiani, omettendo del tutto la critica delle varianti. Se possibile peggiore la situazione anglosassone, dove – forse per deficit linguistico – autorevoli esponenti del *textual criticism* ignorano l'esistenza della tradizione italiana (cfr. Tanselle 1995).

Nelle prossime pagine approfondiremo questi legami, ma intanto si può già dire che l'insieme di queste posizioni configura una nuova sensibilità di tipo, per così dire “post-testuale”. Con tre conseguenze: la rimessa in discussione dell'autore e del “testo unico” e lo spostamento del baricentro dal *prodotto* al *processo*. Sarebbe sbagliato sottovalutare quest'evento, le cui cause sono molteplici (è difficile stabilire date e spartiacque certi), ma del quale certamente il computer ha accelerato l'evoluzione. Questo non vuol dire che l'informatica non abbia fornito alla concezione testuale della scrittura strumenti potenti, come il data base. D'altra parte però il computer, nel momento in cui sembrava forniva l'alleanza più solida al mondo del testo, ne svelava i condizionamenti e la fragile storicità delle strutture (la codifica). Ancora diverso poi il discorso sulla dialogicità e le processualità della comunicazione in rete, un utilizzo dell'informatica che alla “stabilità” testuale non offre nessuna sponda e anzi favorisce la nascita di forme espressive ibride.

La crisi della filologia in quanto strumento della ricostruzione della “verità” del testo (crisi che da Bédier giunge sino a McGann) interseca il versante attuale della produzione testuale legata alla processualità, interattività e collaboratività dalle nuove forme della comunicazione digitale (cfr. Parte III, § 1.2). Dove è difficile – e forse vano – rintracciare la prevalenza di una definita e individuale volontà autoriale.²¹ In questo preciso momento il modello di interpretazione della realtà testuale proposto dai fautori dei linguaggi di marcatura e del collegato paradigma del *text-retrieval* (testo = informazione) sembra essere quello vincente. Istituzioni pubbliche e private di tutto il mondo, compresi i grandi sistemi bibliotecari, hanno deciso di digitalizzare i loro patrimoni, e lo stanno facendo utilizzando questi linguaggi di marcatura. Ciò vuol dire fondi e investimenti ingenti, potere accademico e politico – e se gli strumenti non sono neutri, ancora meno lo è una *political agenda*. Personalmente sono convinto dell'utilità di questo modello, ma sento

²¹ E ciò pone – a un livello più prosaico ma non meno centrale – la questione del *copyright* delle opere di ingegno prodotte e realizzate in rete.

anche che dobbiamo evitare il rischio che questo monopolizzi la ricerca nel campo dell'informatica umanistica, o più precisamente nel campo della filologia elettronica. Per essere più precisi, bisogna evitare che le standardizzazioni procedano sulla base di specifici fenomeni testuali di specifiche tradizioni culturali e linguistiche, come a volte succede nella TEI. Poiché non esiste una critica testuale indipendente dai testi che analizza, occorre sollevare una sorta di “eccezione linguistica”, con l'obiettivo di obbligare le grandi agenzie internazionali (per esempio la ISO) a confrontarsi con la diversità culturale – compresa quella dei testi.

McGann nel 1985 aveva denunciato come gli orientamenti allora attuali della critica testuale (fra cui proprio “the ideology of final intentions” [McGann 1985: 37]) frenassero la nascita di un modo diverso di trasmettere, e dunque di leggere, i testi. Tanselle criticò in modo sprezzante le sue posizioni e pur ammettendo che ogni metodo fosse lecito in scienza, nei fatti (re)indicò un'unica strada, quella del *rationale*: “McGann believes that «to see ‘author’s intention’ as the basis for a ‘rationale of copy-text’ is to confuse the issues involved; [...]»; one should rather say that confusion is promoted by maintaining that an undefined mixture of two distinct approaches constitutes a useful rationale” (Tanselle 1987: 132).

Non sorprende che il nucleo della critica di Tanselle ritorni qualche anno dopo in un articolo sui rapporti fra *textual criticism* e *critique génétique*, nonostante un apprezzabile avvicinamento agli ambienti liquidati altrove come “sociologici”. Ma forse a questo punto dovremmo parlare non di critica, ma di timore per i pericolosi germi decostruzionisti, annidatisi – chissà – anche nella *genèse*:

Historical investigation into the growth of literary works must start with the physical objects that attempt to convey the texts of those works, but it must move on to reconstructions that aim to bring the preserved texts into closer agreement with what was intended by someone at some past time. When we talk about literature (not just as editors, but as readers), we are inevitably referring to critically reconstructed texts. Historical reconstructions are never certain, nor are the texts of literary works in any of their stages. But those uncertainties, those critical judgments, are what we have to live with as students of literature. (Tanselle 1995: 592-593).

Ma questa volta è Tanselle a non distinguere due piani: il lettore e l'editore. Il lettore non si muove (sempre) nel tempo sincronico del critico. Ciascun lettore, come il Pierre Menard di Borges, riscrive virtualmente l'opera *attraverso* il tempo, mentre il tempo del critico esige delle decisioni e delle scelte. Il critico appartiene a una comunità storica "particolare" e "specificata" di lettori che non può ignorare l'*intentio auctoris*. Perciò quella di Tanselle non è soltanto una filologia, ma una visione della letteratura. Un'idea dell'opera d'arte come successione di stati e quantità *separabili e interpretabili*, che dà enorme fiducia all'autore e alla comunità interpretante.²² Di qui la cautela nei confronti dell'edizione ipertestuale (dove per Tanselle il cambiamento metodologico è "of degree, not of kind" [Tanselle 1995: 591]). Questa cautela discende da un sospetto profondo verso un'ermeneutica che dubita – a cominciare *da e insieme* ai suoi autori – della sua irreversibilità e fissità:

Le poète s'éveille dans l'homme par un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur: un arbre, un visage, un «sujet», une émotion, un mot. [...]; mais tantôt, c'est au contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche un sens dans l'espace de mon âme... Observez bien cette dualité possible d'entrée en jeu: parfois quelque chose veut s'exprimer, parfois quelque moyen d'expression veut quelque chose à servir. [...] Mon poème le *Cimetière marin* a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa. [...] Voici ce qui arriva: mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait [...]. (Valéry 1957: 1138-1139).²³

A partire da questa concezione dell'opera non è stato più possibile per una certa critica vedere letteratura e filologia come entità *teoreticamente separabili*. *Edizione e produzione* non sono sempre due momenti scindibili della storia del testo – cioè di un fenomeno che si fa *nel tempo*, e di cui se

²² "Ora se per testo si intende un plesso di senso costituito da *intentio operis*, *intentio auctoris*, *intentio lectoris*, ovviamente è sufficiente che cambi una componente perché cambi tale senso, e non si vede come l'*intentio lectoris* possa rimanere stabile. Del resto, altrettanto ovviamente, o il testo è per un lettore, o è una mera cosa." (Diodato 1997: 139-140).

²³ La citazione è tratta da *Poésie et pensée abstraite*. Il testo originale fu pubblicato come conferenza nel 1937.

è legittimo ritagliare lo spicchio sincronico dell'edizione critica, è ugualmente legittimo rifiutarne l'esigente intangibilità storica (cfr. Conclusioni, § 1.2).

2.1 Gli “accidenti del mezzo”

In uno dei migliori manuali di introduzione allo studio del testo pubblicato in lingua inglese, si legge: “the culmination of textual scholarship is in editing the text, in using all of this information to prepare a version of the author’s work for presentation to a reading public” (Greetham 1994: 347).

È questa una frase che sarebbe certamente piaciuta ai nostri Michele Barbi e Giorgio Pasquali: l’idea che “il culmine” di ogni studio del testo sia l’edizione critica.²⁴ Tuttavia Greetham, parlando delle possibilità aperte dai nuovi strumenti informatici si domanda se tali edizioni, basate sul “so-called hypertext principle of variant electronic storage” non possano considerarsi “post-critical” (1994: 357). Poi però chiude il breve paragrafo dedicato a questi problemi con un generico augurio (“the future of scholarly editing is clearly a very exciting and provocative one”) e non sembra accorgersi di aver innescato una trappola: se di edizioni “post-critiche” si tratta, qual è il fine della *textual scholarship*?

Niente più della variante rispecchia la plurivocità e molteplicità (e forse *imprendibilità*) del pensiero. Gastone Pettenati nel 1961 aveva dato alcuni esempi di quell’attività irregolare, desultoria di scrittura del pensiero che egli denomina “endofasia”. Esempi abbondanti di scrittura endofasica si trovano in Leonardo Da Vinci, nel Leopardi dello *Zibaldone* e in Niccolò Tommaseo²⁵:

²⁴ Filologia medievale e filologia moderna e contemporanea sono spesso state su posizioni diverse. Il medievista è pragmaticamente legato ai risultati (*occorre* pubblicare un testo), il contemporaneista è più sensibile alle procedure. Insomma il primo è più *editore*, il secondo è più *critico* (cfr. Cerquiglini 1989). La critica delle varianti ricostituisce “un’unità metodologica” alla critica testuale, “finora profondamente divisa tra filologia dei manoscritti e filologia delle stampe.” (Antonelli 1985: 226).

²⁵ Sono debitore a Corrado Bologna della segnalazione di questo breve e affascinante saggio.

Niccolò Tommaseo annota nel *Diario Intimo* (Torino 1938, [I^a ed.], p. 337): *L'occhio sinistro è quasi in tenebre, il 2 marzo: Leggo dall'amaurosi e leggo il mio destro, e mi ci rassegnò.* [...] nella seconda edizione (Torino 1939, p. 149) l'editore legge destino. Ma nonostante che la scrittura del Tommaseo, a quest'epoca, sia alquanto scomposta [...] non v'è dubbio che la lezione del manoscritto sia l'altra. Ora, certo, non si può dimostrare, nel senso ovvio di questa parola, che non ci si trovi in presenza della caduta per omoiarco cui sopra si è accennato oppure di un lapsus in forma di incrocio: *dest{ino X dest}ro*; [...] Ma la situazione psicologica avvia più facilmente – ci sembra – a considerare il testo come la contropartita immediata di un episodio endofasico, per il quale non sia esistito mai altro, nella mente dello scrivente, in nessun momento [...] se non la giustapposizione diretta dell'unità ideoverbale *destro*, all'unità ideoverbale *leggo*. Se si ritiene che la cosa stia in questi termini, si riterrà anche che l'editore critico non debba né apporre una crux, né congetturare, ma solo spiegare in nota; e che, facendo diversamente, oscuri o elimini affatto un episodio psicologicamente e spiritualmente interessante. (Pettenati: 239-240).

In questo e altri casi Pettenati ci mostra come spesso il lavoro di ricostruzione critica del testo possa essere arbitrario e rifletta due gerarchie di “pregiudizi”, spesso in conflitto fra di loro: quello dell'*interpretazione* e quello della *restitutio textus*.²⁶

Rileggendo questo passo si ha chiara l'idea di quanto l'edizione critica a stampa oscilli dal monumento ermeneutico a letto di Procuste del testo (Cerquiglini 1989b: 33), il luogo dove il corpo vivo della scrittura (i “grani d'uva” di cui parlava Ugo da San Vittore [Illich 1994: 53]) viene fatto a pezzi, dissezionato e rimontato.²⁷ Forse la domanda che dovremmo porci a questo punto è *ha senso una filologia elettronica?* oppure, come sostengono gli “antirealisti” (fra i più acerrimi nemici del modello OHCO), ogni edizione serve giocoforza “certi interessi rappresentati nel testo” (Renear 1997: 123) e dunque dobbiamo rinunciarvi? A questa eventualità (o “deriva decostruzionista”) sia Allen Renear che altri studiosi della codifica rispondono con un invito a un “realismo

²⁶ Si tratta di un argomento assai dibattuto all'interno della critica testuale, a partire dalla “crisi” della filologia (cfr. Antonelli: 1985: 160-174).

²⁷ Detto chiaramente, l'editore può anche fare dei guai. Ma questo non è un buon argomento, perché già Walter Greg notava che “sarebbe disastroso limitare la libertà di editori capaci nella speranza di impedire agli incapaci di comportarsi come tali” (Greg 1987: 47). Un migliore argomento è costituito dal fatto che una maggiore libertà di scelta da parte del lettore restituirebbe alla scrittura lo status di attività e di processo. Si tratta, come accennavo prima, del problema del tempo della scrittura (diacronico, opposto alla rappresentazione sincronica del testo a stampa; cfr. ancora una volta Antonelli 1985: 224-225).

pluralistico” e il richiamo ad una responsabile “comunità degli interpreti”²⁸, senza la quale scompare “la possibilità di comunicare sensatamente” (Cazalé Bérard / Mordenti 1997: 18)²⁹. Responsabilità secondo Fabio Ciotti vuol dire che la comunità deve concordare e dichiarare subito quali strumenti, criteri e metodologie intende utilizzare nell’analisi (“dobbiamo metterci d’accordo su come usare i concetti ed i termini del nostro linguaggio” [Ciotti 2001]). Si può concludere con le parole di Gigliozi:

[...] e forse l’unico modo che abbiamo per fermare l’oscillazione fra Tommaso e Derrida è di assumere che il modello che s’incarna in una determinata versione elettronica non ha alcuna pretesa di essere il modello assoluto del testo. Questo, ovviamente, non può assolutamente significare la sovrapposizione di una propria griglia aprioristica all’oggetto di studio o il rifiuto di garantire al lettore il testo (i testi) presentati. Forse il testo, l’originale, si pone prima della scrittura, prima della copiatura e degli errori, ma questo non vuol dire che questo punto d’attrazione non esista, che non abbia una sua coerenza e “intenzione”, che non sia in relazione con i propri testimoni. Come ogni scienziato noi possiamo lavorare esclusivamente sul modello che abbiamo l’obbligo di descrivere completamente. [...] Dobbiamo sapere che il modello è uno strumento euristico, valido quando è in grado di descrivere una certa rappresentazione di un documento reale: si pongono domande al modello e si ottengono risposte sul testo. (Gigliozi 1999: 231)

Mi sono affidato a questa citazione perché riassume in modo equilibrato un punto di vista assai condiviso nel mondo della codifica. Dalla proficua idea di ‘modello’ tuttavia³⁰, non emergono sufficienti considerazioni riguardo agli altri elementi della comunicazione emersi fin qui. Tre in particolare: il ruolo dell’immagine, l’elemento processuale e quello dialogico-contestuale. E non parlo qui dei codici più complessi, ma di documenti abbastanza semplici come quello proposto da Burnard in un suo recente saggio (Burnard 2001: 29-36). Lo scopo del *markup* per Burnard è quello di esplicitare essenzialmente tre classi di caratteristiche:

²⁸ Timori simili (cfr. Parte I, § 1.3.1), li aveva espressi Naomi Baron (2000: 260-270) parlando della perdita di una “comunità di riferimento” (su questo vedi anche Diodato 1997).

²⁹ La Cazalé e Mordenti richiamano la lezione di Segre, “che definisce [il decostruzionismo] senz’altro come il rifiuto di ogni ‘concezione comunicativa’ della testualità” (Cazalé Bérard / Mordenti 1997: 19).

³⁰ Un’idea che nasce dall’incontro fra strutturalismo segriano ed epistemologia. Cinzia Pusceddu (2001) mette in evidenza in modo perspicuo i legami fra critica testuale di scuola strutturalista e teorici della codifica.

1) *compositional features*; 2) *contextual features*; 3) *interpretive features*. E tuttavia egli afferma che non esiste uno *unified approach*, ma esistono tante codifiche per quanti sono i testi e le domande che a essi intendiamo porre. Dunque non solo non è possibile (o è “troppo complicato”) porre domande diverse in uno stesso ‘tempo’, ma lo strumento analogico (l’occhio o la fotografia) è ancora indispensabile per leggere certi aspetti *multidimensionali* della realtà.

Questi aspetti divengono più importanti nella filologia moderna e contemporanea, dove l’attenzione si sposta dal prodotto al processo, con tutto ciò che esso comporta: maggiore sensibilità agli elementi soggettivi fuori dal testo ma *dentro* la pagina (gli “accidenti del mezzo” enumerati sopra) e alle relazioni fra questi e il testo nei suoi vari stadi (Grésillon 1994: 37-76). Si diceva che è probabilmente per questi motivi che la scuola genetica francese ha esplorato in questi anni più le possibilità di *visualizzazione* che quelle di *retrieval* del testo. E si spiega perché le tesi “antirealiste”, cioè quelle che estremizzano l’equivalenza codifica/interpretazione, vengono sostenute da chi studia autori contemporanei.³¹ Daniel Ferrer esprime in modo chiaro questa posizione:

[...] the first page of a novel is naturally linked to the second page (regardless of the network of semantic and formal connections it may weave with other parts of the text). But what about the first page of the *draft* of a novel? It is naturally linked to the second page of this draft – but just as naturally, albeit in another manner, with the second version of the first page. So, a narrative order, or more generally a textual order, is opposed to a genetic order. (Ferrer 1995: 143).

Di conseguenza uno strumento che tenda a ricostruire e mappare le relazioni gerarchiche è meno adatto allo scopo di un’edizione genetica o, per esprimerci nei termini della *writing science*, a quello della rappresentazione del processo compositivo. Se analizziamo l’opera come processo (*sistema*) e non come testo (*dato*)³² e, soprattutto, la inquadrriamo in un contesto di interazione con l’utente/fruitori (com’è per alcune

³¹ Mi riferisco qui a Alois Pichler e Claus Huitfeldt, curatori e codificatori del *Nachlass* di Wittgenstein (cfr. Renear 1997: 122-123).

³² Antonelli 1985: 225.

tipologie di scritture online), possiamo affermare con Newcomb che: “quanto accade nella pratica non può essere dedotto semplicemente da quanto avviene nei testi e nelle strutture.” (Newcomb 1999: 3).

Anche il “modello euristico” di cui parla Gigliozi è, come il suo archetipo computazionale di riferimento (l'algoritmo), tutto dentro la storia del testo alfabetico, *sequenza finita di simboli discreti*. Il suo valore per la transcodifica del patrimonio testuale stabilito è di rigorosa (quanto negletta) onestà intellettuale, ma si rivela insufficiente di fronte al problema della rappresentazione materiale del processo di scrittura e dell'evoluzione delle forme di comunicazione. Credo che il paradigma del modello continui a essere utilizzabile nella misura in cui si è consapevoli che esso rappresenta e *incarna* qualcosa di storicamente definito. A questo proposito si può fare un'analogia fra il problema della codifica testuale e quello del rapporto fra scrittura alfabetica e oralità: entrambi i passaggi comportano una perdita di informazioni. Secondo David Olson “writing is not the transcription of speech but rather provides a conceptual model for that speech [...] writing is in principle metalinguistics” (Olson 1997: 19). Allo stesso modo che la scrittura dunque, il testo codificato offre un modello “concettuale” del documento originario ottenuto attraverso “metalinguaggi” – i *markup languages*. Ma, continua Olson, “knowledge of those aspects of linguistic structure for which our script provides a model and about which it permits us to think, has imparted an important bias to our thought and the development of our document culture.”

A me pare che né decostruzionisti né anti-decostruzionisti (e neo-strutturalisti) abbiano interpretato correttamente il senso di questo *bias*, elaborando, com'è necessario, un'adeguata cornice teorica per la nuova relazione che nella dimensione digitale si instaura fra *processi* e *prodotti*. Dobbiamo ammettere la possibilità che l'evoluzione tecnologica, in un futuro non troppo lontano, possa rendere privo di senso il dibattito realismo-pluralismo-antirealismo. Al cospetto di una scrittura che si fonde con altre forme di comunicazione, adottando sempre più “criteri

operativi misti”, come la mescolanza di semasiografico e alfabetico (Valeri 2001: 206-211), o a testi pensati per essere consultati come banche dati (Berners-Lee / Hendler / Lassila 2001), che cosa avrà senso “codificare” in futuro? Quale passaggio di supporto potrà garantire la fedeltà della fonte, e come? Ma pur limitandoci al presente, sono molte le conseguenze metodologiche che questa riconfigurazione dell’oggetto-testo porta con sé: innanzitutto le idee di *conservazione* e *restituzione* del testo.

2.2 Verso una critica testuale dinamica

In un recente saggio intitolato *Orientations to Texts* Peter Shillingsburg (2001) ha proposto una classificazione delle edizioni in base ai diversi “interessi” del critico testuale. Tali interessi si esplicitano in cinque diversi “orientamenti al testo”, che corrispondono a altrettanti modi di concepire la costituzione di un testo: il sociologico, il documentario, il bibliografico, l’agenziale (*Agential*) e l’estetico. A parte l’ultimo, si tratta in tutti i casi di orientamenti che mettono al centro la “storicità” del documento. Ciascuno di questi modelli, secondo Shillingsburg, esprime interessi legittimi e non deve imporsi sull’altro. Questa impostazione aperta indubbiamente risente delle discussioni sulle nuove tendenze della critica testuale,³³ ma soprattutto sembra nascere dal bisogno di mettere ordine nel ‘caos’ generato dall’utilizzo delle nuove tecnologie, dove questi vari orientamenti tendono a confondersi (cfr. Parte III, § 1.2).

Volendo semplificare, è possibile vedere lo schema di Shillingsburg come la traduzione di quattro principali “esigenze” storiche dettate dalla contingenza del medium:

- l’esigenza della conservazione dell’opera;
- l’esigenza della trasmissione dell’opera;
- l’esigenza della conservazione dei manufatti dell’artista;

³³ Mi riferisco alle discussioni pro e contro la *New Philology* (che tanto dovrebbe all’*Éloge de la variante*). Si vedano Nichols 1990, Busby 1993, Gleßgen / Lebsanft 1997 e Cherchi 2001.

- l'esigenza storico-strumentale dell'edizione critica o dell'edizione *tout court*.

Già dieci anni fa, confrontandosi con queste esigenze, alcuni filologi avevano cominciato a esprimere insoddisfazione per gli strumenti e le metodologie tradizionali. Queste perplessità spinsero anche studiosi della tradizione a stampa a alla 'forzata' riscoperta del processo testuale: "I hope I have made my point that the Quarto and Folio *Lears* are artificial, if not arbitrary, abstractions from the debris of evidence left by the history of the unstable text" (Brockbank 1991: 96). Insoddisfatto per le soluzioni tipografiche adottate per l'edizione delle varianti del *Lear*, Philip Brockbank, in anticipo persino rispetto a pionieri come Robinson, propone di sfruttare l'appena nata tecnologia CD-ROM per un'edizione *Variorum* di Shakespeare:

[...] the perspectives opened up by rapid retrieval of an in exhaustible quantity of data, and by the convergences and divergences of texts and structures that can be clarified by its manipulation, are likely to make qualitative as well as quantitative difference to our modes of thought. [...] There has always been a distance between the ways in which the poet's mind works and the pedant's; [...] poetry is less likely to depend upon consecutive argument than upon diffusion and dissipations, confluences, conjunctions and disjunctions, fusings, bondings and re-creations; and these are processes more readily imitated and traced on interactive video disc. (Brockbank 1991: 102).

La filologia assistita dal calcolatore o computazionale (Perilli 1995, Bozzi 1997) a partire dagli anni Ottanta (Marcos Marín 1985, Gigliozzi 1987) aveva cominciato a dare le prime risposte³⁴. Raul Mordenti usa, quasi in contemporanea, la stessa espressione di Brockbank ("testo mobile") commentando la sua edizione informatizzata³⁵ del *Dialogo della mutatione di Firenze* di Bartolomeo Cerretani:

E proprio gli elementi di fedeltà/mobilità sono (a ben vedere) gli aspetti che più nettamente differenziano lo schermo di un computer dalla irrigidita pagina di un libro a stampa, mentre lo avvicinano singolarmente a un manoscritto, o meglio alla lettura/scrittura attiva, con la penna in mano, che il manoscritto

³⁴ Per una panoramica abbastanza completa cfr. Morrás 1999.

³⁵ Cioè edizione condotta con l'ausilio del computer, e non edizione su supporto elettronico. Il gruppo di ricerca di Mordenti vi arriverà più avanti con l'edizione ipertestuale degli Zibaldoni di Boccaccio (<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/boccaccio/ipertesto/modello.htm>).

comportava e a cui la lunga parentesi di Gutenberg ci ha disabituati [...] Non si può allora fare a meno di chiedersi [...] se non sia esistito un rapporto forte (e forse fondante) fra il valore dell' "originale", come unico e solo testo a cui si può e si deve pervenire, e la tecnologia della stampa, come procedura di moltiplicazione [...] di un testo e di uno solo; e d'altra parte non si può fare a meno di domandarsi se la tecnologia informatica, e le possibilità che le sono connesse di un passaggio continuo e utile fra testo e apparato, non fondi a sua volta una diversa scala di valori e di obiettivi [...] sostituendo alla fissità del Testo con la T maiuscola la plurale mobilità di tanti diversi testi diasistema. (Mordenti 1992: 266-268).

L'edizione elettronica è ormai nell'aria. E le strade francesi e italiane si reincrociano: Jean-Louis Lebrave progetta un modello sperimentale di edizione ipertestuale per rendere navigabile la mole manoscritta dell'*Hérodias* di Flaubert³⁶:

Or toute transcription sur papier doit nécessairement se plier aux contraintes de l'écriture imprimée: celle-ci est adaptée à la transcription d'un texte, objet linéaire, stable, ayant un commencement et une fin, et reproduisant sous forme spatialisée la successivité inhérente à la production langagière orale. Ces contraintes rendent non représentables de phénomènes banaux [...] comme la superposition de deux "couches d'écriture" dans une même feuille de données hétérogènes [...] et des notes jetées sur le papier au moment où elles sont venues à l'esprit de l'auteur [...] Face à cette aporie, le concept informatique d'hypertext offre des solutions originales, qui paraissent beaucoup mieux adaptées à la nature des données génétiques. (Lebrave 1991: 105).

Ben al di là sia della semplice constatazione della "comodità" dei nuovi strumenti per l'edizione critica si spinge la bibliografia materiale e sociologica nordamericana. E il giudizio sulla rigidità della stampa è ancora più netto che in Mordenti:

[B]oth Whitman and Dickinson have been fundamentally misrepresented because of the limitations of print technology. [...] Because "Song of Myself" exists in such a rich variety of states, it is better understood in terms of process rather than product, fluidity rather than stability. [...] Emily Dickinson is also misrepresented by print conventions. A succession of editors have regularized her verse and left readers with little sense of the open-endedness of her poetry (her manuscript copies regularly offer multiple options for word choice). More dramatically, she sometimes left alternate stanzas and even competing versions of entire poems [...]. (Price / Smith 1997: 2/12).

³⁶ Non è chiaro se questa iperedizione, di cui si hanno molte descrizioni (ancora in Ferrer 1995), sia stata mai realizzata (vedi la pagina dell'ITEM: <http://www.item.ens.fr>).

Oggi l'incontro fra informatica e critica materiale,³⁷ attraverso le sue applicazioni e le continue verifiche teoriche che ne derivano, ci obbliga ad aggiungere a quelle originali quattro esigenze una quinta voce: la necessità della *rappresentazione* della genesi testuale e del processo di scrittura.

Ciascuna delle “aree” di problemi elencate sopra interseca in modo problematico una fase della storia dell'informazione scritta. Nella Tabella 2 ho tentato di riassumerne le linee principali. Certamente è rischioso costruire griglie che diano conto di un fenomeno dinamico come la storia del testo (solo questa parola ha mutato di significato varie volte attraverso i secoli e all'interno di ciascun secolo a seconda dell'énclave culturale, sociale, ecc.), ma un tentativo, seppure un *redde rationem*, andava fatto. Il primo campo (Cronologia) mette insieme obiettivi e cronologia storica (a ciascuna era corrispondono diversi obiettivi: un modo per interpretare la storia). Il secondo (Procedure) definisce il tipo di strumenti, metodologie e procedure impiegate per ottenere risultati. La terza area (Contesto) invece riassume il contesto sociale, culturale, economico, ecc. dentro il quale vengono attuate certe pratiche e raggiunti certi obiettivi.

³⁷ È per brevità che riassumo così l'insieme delle posizioni teoriche che valorizzano i “renditional features” (Schreibman 2002: 285): bibliografia materiale-sociologica, *critique génétique*, critica delle varianti.

Tabella 2

Cronologia	Procedure	Contesto
Trascrizione/ Pubblicazione I - XVI sec. ³⁸	Dall'antichità e fino a tutto il Medioevo le due operazioni sono intimamente legate. Pubblicare un testo vuol dire ricopiare, riprodurre un testo o "ricrearlo" a partire da altri testi. <i>Contaminatio</i> e anche copiatura integrale, specie in fase di traduzione di opere in greco o latino, sono pratiche comuni e accettate (anche oltre il XVI sec.). La situazione cambia lentamente a partire dal Tre-Quattrocento; Petrarca apre la via alla pratica umanistica dell' <i>editing</i> dei testi classici, riscoperta grazie allo studio del greco e della filologia ellenistica.	Durante i primi secoli del Medioevo il contesto è prevalentemente quella della lettura a voce alta ³⁹ e della lettura collettiva. Scrittura e lettura sono spesso attività parallele che ruotano intorno ai testi sacri e ai loro commenti. La produzione è monopolio dei centri monastici e scrivere (o copiare) è un'attività artigianale, "come intrecciare canestri o stuoie" (Cavallo 1997: 7). Parole come "autore" e "pubblico" sono assai lontane dal significato moderno. L'unico vero autore – nel migliore dei casi "ispiratore" – è Dio; i rimanenti sono <i>scribi</i> . Più tardi in alcuni contesti, per esempio quello dell'epica romanza (Corti 1997: 75-76), si afferma il predominio della scrittura sulla dimensione orale. È tuttavia solo nel XVI secolo cominciano a diffondersi nozioni come quelle di "miglior edizione", "fedeltà all'originale", ecc.

³⁸ La prima data è simbolica: si riferisce all'ipotesi di Citroni sull'esistenza a Roma di un pubblico "esterno al mondo delle relazioni private dell'autore", esistenza "considerata acquisita soltanto verso la fine del I secolo d. C., quando molte fonti ci danno testimonianza dell'esistenza di un mercato librario sufficientemente sviluppato." In realtà, è probabile "che si possa far risalire l'inizio di questo rapporto impersonale fra autore e lettore a un'età considerevolmente anteriore" (Citroni 1995: 12). Per il complesso problema dell'alfabetizzazione in Grecia (cfr. Gentili 1984; Detienne 1997; Svenbro 1995), rimando alle pagine notevoli che dedica al tema M. Corti (1997: 63-84).

³⁹ Data la scarsità di fonti e le difficoltà di interpretazione, non c'è completo accordo sulle nozioni di lettura e pubblico nell'antichità (cfr. Bernardelli / Pellerrey 1999: 127 e Martin 1988: 61-63); certamente esecuzione e ricezione dei testi letterari sono legate al contesto aurale: "[...] nell'antichità la stessa lettura personale dei testi letterari era fatta solitamente ad alta voce e che era diffusa la pratica di farsi leggere i libri da uno schiavo specializzato nella funzione di lettore (*anaghnōstes*) [...] perciò la distinzione tra lettura personale e recitazione non è del tutto netta." (Citroni 1995: 10). La situazione delle fonti (ma non sempre quella delle interpretazioni) migliora per il Medioevo: cfr. Cavallo / Chartier 1995: 71-197; Illich 1994: 54. Oltre a quelli storico e antropologico (Cardona 1990: 207-294; Goody 1981; 1989; 1996), interessante in questo campo è il filone di ricerca psicologico-linguistico: es. Halliday 1992; Olson e Torrance 1995; Olson 1997; Günther 1997; Koch 1997.

Tabella 2 /b

Cronologia	Procedure	Contesto
Edizione XVII- XX sec.	È termine moderno e designa una metodologia (o un insieme di metodologie). Si afferma con la specializzazione dell'arte tipografica e con la diffusione del libro. Ne esistono vari tipi: meccanica, diplomatica, diplomatico-interpretativa, edizione critica, edizione contemporanea (con grafia normalizzata, per uso didattico), ecc. Nel novecento la filologia intesa come ricostruzione della verità "storica" di un'opera e di un autore, entra in crisi sotto la pressione di due eventi: a) la discussione sul metodo, che affonda le sue radici nell'attacco di Nietzsche alle discipline storiche (Antonelli 1985: 160 e ss.); b) la scoperta, grazie alla scuola poetica nata da Mallarmé, del processo di scrittura e del concetto di 'testo aperto' (cfr. Segre 1981: 280-281).	Col diffondersi di stamperie e librerie si rafforzano le idee di autore, testo originale, "stabile" e definitivo. Prima di diventare demiurgo e poi <i>self-made man</i> (Baron 2000: 72-76) l'autore non appariva, non esisteva. In Inghilterra, la consuetudine di scrivere il proprio nome accanto al titolo è addirittura frutto di un atto di censura del Parlamento nel 1642: "following a rash of controversial but anonymous publications (recall this was the time of English Civil War)." (Baron 2000: 60). Gli autori dunque devono essere identificati solo per poter essere perseguiti. Nel corso del XVIII secolo si delineano in Europa i concetti di <i>copyright</i> e originalità dell'opera. Il lavoro degli scrittori, lentamente, si affranca dal <i>patronage</i> (Woodmansee 1984: 427). Tuttavia solo verso la fine dell'Ottocento si stabilizzano i ruoli di autore, editore e pubblico: i grandi prosatori diventano anche strateghi del <i>self-marketing</i> , come Balzac, Zola, ecc. Nasce l'industria culturale. L'opera letteraria si frammenta e si stratifica e gli scrittori lasciano traccia del proprio lavoro dietro sé; varianti, abbozzi e versioni successive di una stessa opera vengono conservate e sono oggetto di studio.

Tabella 2 / c

Cronologia	Procedure	Contesto
<p>Preparazione editoriale assistita dal calcolatore, edizione elettronica, iperedizione</p> <p>XX - XXI sec.</p>	<p>Lavoro editoriale assistito dal calcolatore (per es. <i>Classic Text Editor</i>: www.ocaw.ac.at/kvk/cte/), software per l'ecdotica e edizione elettronica sono tre cose distinte, anche se possono convergere in un'unica impresa. Nel primo caso (Marcos Marín 1985) il calcolatore viene utilizzato solo in determinate fasi del procedimento ecdotico (es. concordanze, <i>collatio</i>, ecc.) e il prodotto finale è comunque un testo a stampa. Nell'edizione elettronica, detta anche post-edizione (Greetham 1994), l'obiettivo finale è invece un supporto digitale. Quest'ultimo permette la comparazione di più testi e di usufruire di una serie di strumenti: collazione di testimoni – anche in formato grafico (Lebrave 1995, Bozzi 1997) – gestione ipertestuale dell'apparato (varianti, note, ecc.), analisi statistiche, indici, concordanze, ecc.; si veda il modello di <i>ipertesto critico</i> proposto da Cadioli (1999: 196). Millán (1999: 161) osserva giustamente che l'edizione elettronica opera una rottura con l'idea di archetipo testuale: l'edizione elettronica è una <i>somma di opere</i>, non l'opera. Per questo motivo viene anche denominata "edizione banca dati" (Orlandi 1991, Roncaglia 1997, Buzzetti 2000). Vengono poi introdotti termini nuovi per designare la critica e la filologia informatica, come <i>philectre</i> (Cerquiglini 1989a) o <i>ecdomatica</i>: "ecdotica ad alto contenuto computazionale, presente attivamente in rete" (Piselli 1997: 127).</p>	<p>Strutturalismo segriano, considerazione per la genesi testuale e psicologia della composizione sono alcuni dei fattori che guidano la filologia verso le applicazioni informatiche. Dopo la lenta fase di diffusione del wp il computer comincia a non essere più solo percepito come strumento d'<i>élite</i>. A partire dal 1994 si diffonde Web nel mondo accademico: a dicembre 1999 vengono censiti 72.398.000 server HTTP; erano 500 nel gennaio 1993. Il 2000 segna il boom della rete, con l'esplosione di commercio elettronico, servizi, informazioni personalizzate e aggiornate in tempo reale, ecc. Il dibattito sul <i>copyright</i> delle opere elettroniche si fa intenso (cfr. Parte I). Nel 2003, con l'arrivo del mercato dei telefoni cellulari UMTS (in grado di trasmettere 2 mega bit di dati al secondo), Internet diventa uno strumento alla portata di circa 30 milioni di utenti (solo in Italia). Si allarga ulteriormente il processo di granularizzazione e frammentazione della lettura iniziato alla fine degli anni Ottanta (Fiormonte 1995, 1996; Nielsen 1999); gli <i>e-book</i>, sempre più leggeri e con schermi migliori, non solo aumentano la leggibilità, ma per esempio offrono strumenti di ricerca e annotazione sul testo.</p>

Tabella 2 /d

Cronologia	Procedure	Contesto
Edizione collaborativa / Dossier dinamico XXI sec - ?	<p>È l'insieme dei documenti che costituisce la tradizione di un'opera (musicale, artistica, letteraria): varianti testuali o compositive, bio-bibliografie, immagini, testimonianze multimediali. Implica la navigazione fra vari oggetti, non necessariamente tutti testuali, e non più la semplice comparazione/analisi. L'accesso ai documenti è vario: attraverso rappresentazione visuale, database e misto. I primi prodotti che si avvicinano a questa idea sono stati realizzati in collaborazione con o presso lo <i>LATH</i> (www.iath.virginia.edu): <i>Dante Gabriele Rossetti Archive</i>, <i>Blake Archive</i>, <i>Whitman Archive</i>, ecc. (Price / Smith 1997, McGann 1997). Per i prodotti <i>off-line</i> si veda il recente CD-ROM dell'<i>André Gide Editions Project</i> (Walker 2001). In caso di utilizzo della rete come supporto finale si fa largo il concetto di "testo comune", già utilizzato in alcuni progetti (Roncaglia 1997: 271): i lettori possono "votare" la loro lezione e la più votata diviene "testo pubblicato" di riferimento. Un'organizzazione visuale del testo (animazione, polverizzazione, ecc.), unita a funzioni di <i>text retrieval</i>, come in <i>TextArc</i> (www.textarc.org), fornisce modi alternativi di accesso e fruizione del documento. Sotto il profilo compositivo il dossier dinamico sfrutta i sistemi <i>multi-layers</i> ricostruendo e mostrando il processo compositivo, ovvero il testo <i>mentre si fa</i>. L'oggetto testuale cessa di essere un punto di riferimento fuori del tempo, ed <i>entra</i> nel tempo.</p>	<p>L'assottigliarsi dei finanziamenti pubblici obbligherà università ed enti di ricerca a pubblicare elettronicamente la maggioranza dei titoli scientifici: tesi, riviste, miscellane, traduzioni, ecc. Con buona probabilità molta parte della produzione scientifico-accademica degli Stati Uniti entro il 2010 sarà in rete, accessibile liberamente o previa sottoscrizione. È probabile che non si parlerà più di pubblicazioni, ma di <i>corpora ipermediali interattivi</i>. Ogni prodotto digitale dovrà essere insieme uno studio, un archivio (base di dati) e una risorsa didattica. Le istituzioni di ricerca si vedranno sempre più costrette a identificare i lati "commercialmente sfruttabili" del loro lavoro. Altro elemento socio-culturale distintivo di quest'epoca sarà la crescita esponenziale dell'interazione uomo-macchina. Saremo dotati di sempre più potenti e leggere "protesi" digitali: alcuni prevedono il diffondersi degli <i>ubiquitous</i> o <i>embedded computers</i> (Weiser / Seely Brown 1997: 77) entro il 2020. Si completa poi un altro importante processo iniziato nei primi anni del 2000: la fusione della televisione con la rete, divenuta realtà grazie all'introduzione della cosiddetta banda larga. La profezia di una neo-alfabetizzazione testuale è destinata a ridimensionarsi. Sul Web non si legge, si guarda. Sarà una visione sempre più personalizzata, interattiva, multimediale. Ma pur sempre visione.</p>

Nel caso descritto nella Tabella 2d (il dossier dinamico) siamo di fronte a qualcosa di completamente diverso dalla restituzione di un testo, e anche oltre i prodotti realizzati dai pionieri della filologia elettronica (Robinson 1997, Marcos Marín 2001). Per edizione dinamica si intende la possibilità, attraverso l'uso di applicazioni avanzate *off-* e *online* (come

Flash®, SMIL [*Synchronized Multimedia Integration Language*], ecc.) di mostrare il “film del testo”, dare la possibilità al lettore di costruire il proprio percorso di lettura e stabilire, in collaborazione con gli altri utenti, un testo “condiviso”. Forme di rappresentazione spazio-visuale del testo, come il citato *TextArc*®, aprono poi il campo a modelli alternativi di accesso al documento. Lo scopo di questo software (interamente esplorabile online su www.textarc.org) è mostrare la natura di un contenuto “not by algorithmic winnowing but by arranging and showing every word. [*TextArc*] taps into the ability we all have of pre-attentively reading and associating words at a much greater rate than we consciously read.” (vedi Fig. 7).

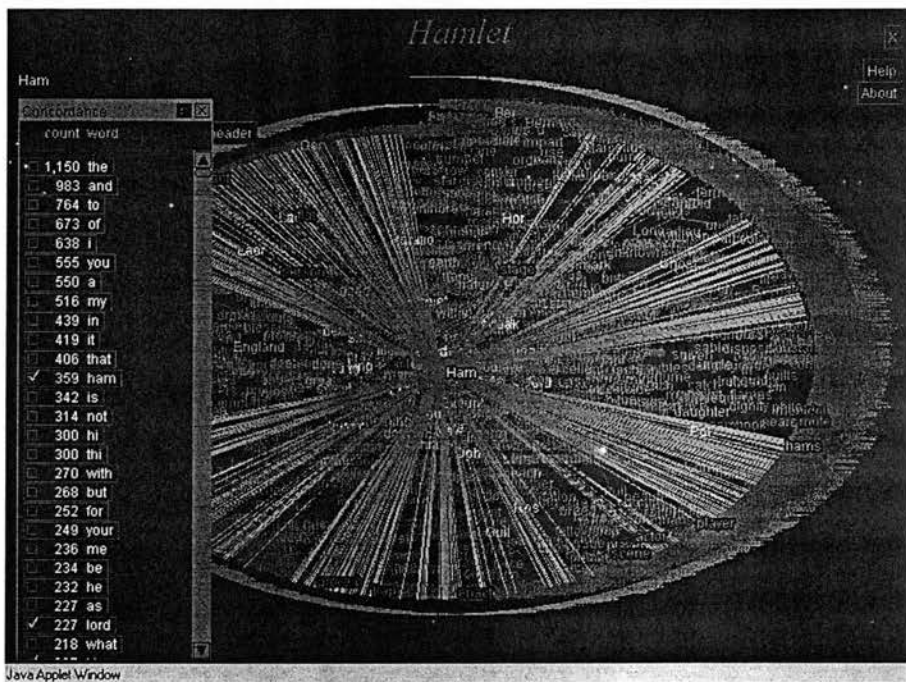


Fig. 7. Visualizzazione dell'*Amleto* di Shakespeare con *TextArc*. La spirale racchiude l'intero testo della tragedia. I raggi (color oro nell'originale) uniscono tutti i luoghi dove appare il sintagma *ham*. L'utente può scegliere di visualizzare il documento in varie modalità, per es. attivando lo strumento del conta frequenze (colonna a sinistra), delle concordanze, ecc. *TextArc* è realizzato in Java da Digital Image Design Inc.

È facile obiettare che queste eventualità si configurerebbero come una rinuncia all'edizione critica – e per molti questa rinuncia ha il sapore di una vera sconfitta intellettuale (Segre 2001: 88). Dare la possibilità a chiunque di costruire (“falsificare”) l'altrui o il proprio testo non vorrebbe dire solo spazzare via la “comunità degli interpreti” (e sarebbe

semplificatorio affermare che questa coincide con quella accademico-scientifica, bollando il tutto come bieco conservatorismo). La preoccupazione, in polemica col decostruzionismo, è quella di perdere tra le possibili interpretazioni quella che si avvicina alla *verità*.⁴⁰ La fatica dell'edizione infatti è un percorso, un cammino che non può non condurre a una certezza: *veritas filia temporis* (e il testo è figlio del tempo, come la verità).⁴¹

Nel vantaggio di avere un testo unico o “condiviso” che sia, sembra insomma risiedere, per questi interpreti-lettori, il filo della storia e dunque il senso stesso della propria identità:

Il testo è tutto il nostro bene; nessuna nostra escogitazione per quanto brillante o suggestiva può valere e significare di più del testo nella sua maestà. Questa maestà coincide con la verità, che è nostro dovere perseguire con impegno, nel testo e ovunque. Potrebbe essere questo il primo comandamento in una specie di giuramento di Ippocrate dei critici letterari. E non mi dispiace che nell'imperversare irrefrenabile dei mass media, nel trionfo della virtualità, nell'assordante sovrapposizione di voci e parole ormai dissanguate del loro senso, ci siano discipline che contengano un insegnamento, oltre che metodologico, anche deontologico. (Segre 2001: 99).⁴²

Come nel caso dei dubbi scatenati dalle nuove forme della comunicazione digitale (cfr. Parte I, § 3.3), sul terreno del testo, sembra giocarsi ancora una volta una partita ben più cospicua. Alla temuta scomparsa del testo fa da contrappunto il “tramonto della scrittura” descritto da Antonio Caronia (cfr. Parte I, § 2.4.5). Se temi e persino figure appaiono simili (anche Segre lega la crisi della filologia a una più generale crisi d'identità sociale e politica), le conclusioni sono ben

⁴⁰ Nelle parole di Eric Hirsch: “ciò che è in gioco è, in definitiva, il diritto per qualsiasi disciplina umanistica di pretendere un'autentica conoscenza. [...]. Il fine pratico di ogni autentica disciplina è dunque il consenso – l'acquisizione di un consentimento saldamente fondato intorno al fatto che un insieme di conclusioni è più probabile di altri – ed è proprio questo il fine di una interpretazione valida. [...] *Certezza non è lo stesso che validità, e conoscenza dell'ambiguità non è necessariamente conoscenza ambigua.*” (Hirsch 1983: 4-5; corsivi miei).

⁴¹ Sulle origini umanistiche di questo concetto cfr. Garin 2000.

⁴² Sorprende come questa requisitoria provenga da un critico – lo abbiamo visto più volte – che ha dato alla filologia assistita dal calcolatore ben altri stimoli e contributi che Bernard Cerquiglioni. Sembra però che alle soglie della *mouvance*, proprio lì dove ci si aspetterebbe che il confronto con le sfide della rappresentazione digitale del testo divenga più serrato, anche Segre si arresti, nel timore di “perdere il senso”.

diverse. E al “dissanguamento” e al “mondo di polvere” (Segre 2001: 88) si sostituisce un’immagine diversa; forse un’opportunità:

Che l’era della scrittura si avvii alla fine non ce lo dice solo l’impressionante sviluppo delle nuove tecnologie informatiche. Ce lo dicono la fine del lavoro tradizionale come collante e fondamento della società; la crisi della mediazione politica tradizionale e della forma partito [...]. Alla follia del massacro interetnico e dell’assassinio immotivato del serial killer non vale più contrapporre un modello di razionalità e di patto sociale che lo stesso sviluppo della modernità ha definitivamente e irreversibilmente distrutto. I sostenitori della primazia del patto fra scrittore e lettore come fondamento dell’equilibrio della società e del temperamento del potere confondono, temo, lo strumento con la finalità. [...] Facciamo bene a non prendere sul serio il transitorio balbettio della multimedialità contemporanea. Faremmo malissimo a non leggervi però, in trasparenza, l’esigenza di un rapporto diverso fra uomo e uomo, e fra uomo e ambiente, il desiderio di costruire un quadro concettuale adeguato alle nuove possibilità. (Caronia 2001: 64-65).

Certo inconsapevole dell’incredibile impatto che di lì a pochi anni l’informatica avrebbe avuto su ogni attività intellettuale, Bernard Cerquiglini aveva accennato proprio alla necessità di un nuovo “patto” fra editori e lettori. Lo aveva fatto attraverso un’analisi vicina alle tesi di Harold Innis (cfr. Parte I, § 1.1), ricordando come ogni prodotto ed ‘evento’ della comunicazione sia figlio del momento storico. Nonostante questa tesi esibisca ‘pericolosi’ debiti foucaultiani, non mi sembra cadere in peccato decostruzionista. Come abbiamo già osservato (cfr. Parte I, § 1.3.1) fu la possibilità di *fissare* un testo che rese possibile (necessario?) il concetto di autore. Cerquiglini, per spiegare l’influsso che la fissità del supporto ha avuto sullo sviluppo delle pratiche filologiche, ricorre alla metafora della “nostalgia autoriale”: “La philologie positiviste, representative de la première pensée textuaire, attribue à un sujet primordial la stabilité textuelle qu’elle recherche au milieu des variantes” (Cerquiglini 1989: 116). Ma l’informatica minaccia⁴³ tutto l’edificio del “pensée textuaire”: “La stabilité bidimensionnelle du texte, attribuée à un sujet qui l’origine et le maîtrise, vacille; l’écriture est variance” (108).

In conclusione, non mi pare che le affermazioni di Cerquiglini neghino la possibilità che altre metodologie filologiche conseguano risultati

⁴³ Qualcosa del genere (anche se con implicazioni meno radicali) nella storia della critica testuale è già accaduto. La bibliografia testuale nacque per contrastare le categorie

scientifici soddisfacenti. Piuttosto il filologo francese esprime una *concezione del testo* che, pur lasciandole immuni, va ben al di là delle esigenze ecdotiche. Esprime, io credo, una valutazione sui limiti delle scienze storiche e sulla “superiore razionalità” di qualsiasi metodo scientifico – compreso quello lachmanniano. Ed è forse proprio questo, e non certo il suo (per altro appena abbozzato) programma di ricerca, ad aver attirato a lui e ai suoi seguaci tante critiche (cfr. Cherchi 2001).

3. *Psicologia della composizione e varianti*

Il progetto VD è in debito con due studiosi italiani: Giorgio Raimondo Cardona e Gianfranco Contini. Contini fu tra i primi filologi in Italia a spostare il punto di vista del critico dal prodotto (*testo*) al fruitore (*processo*), a inserire cioè il “tempo” dentro l’orizzonte dell’ermeneuta:

La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l’interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l’ultima. È un punto di vista di produttore, non d’utente. Sennonché, se il critico intende l’opera d’arte come un “oggetto”, ciò rappresenta soltanto l’oggettività del suo operare, il “dato” è l’ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell’atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni piuttosto che contorni fissi, dell’energia poetica. Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori. (Contini 1970: 5) ⁴⁴

Tutta la filologia europea del Novecento potrebbe essere definita come la storia della tensione dialettica fra Testo e Autore, fra un’entità reale e storica e un oggetto astratto (il “concetto limite” di cui parlava Segre). Il cammino percorso da ciascuna scuola nazionale converge su un punto: la svolta avviene con gli autori moderni (cfr. Grésillon 1995). Sono autori come Flaubert, Proust, Montale Dickinson o Joyce a guidare la riflessione teorica su un nuovo terreno, che è quello della concezione dinamica del testo. Ma lo spostamento descritto da Contini è

filologiche alle quali si attenevano gli studiosi analizzando la tradizione a stampa (Stoppelli 1987).

⁴⁴ Questo passo famoso (scritto nel 1941) viene giudicato una sorta di manifesto teorico (cfr. Corti 1997: 115 e Antonelli 1985: 223).

accompagnato anche dall'intuizione del contributo 'epistemico' e pedagogico della variante:

Che significato hanno, per il critico, i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico [...] e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una perenne approssimazione al "valore"; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, "pedagogico". È a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti di un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati. A loro volta, queste successive redazioni e varianti possono offrire due stati ben distinti: in un caso, i rapporti dall'essere al non-essere poetico, *l'inventio* delle vecchie arti retoriche, la scoperta o rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa, la progressiva identificazione di esso [...]; in un altro, le vere e proprie "correzioni", cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi. (Contini 1974: 233-234).

E G. R. Cardona scriveva nel 1988: "L'attività letteraria ci offre un'opportunità di vedere il pensiero nel corso del suo funzionamento [...]. Anche il cosiddetto errore – in realtà una divergenza fra il circuito del pensiero e quello del linguaggio – ci interessa" (Cardona 1990: 356-357). Cardona era convinto, sulla scorta degli studi di variantistica italiani e francesi, che in alcuni materiali, come manoscritti, autografi, "scartafacci" e appunti degli scrittori, fosse possibile seguire scie e indizi del movimento del pensiero e attraverso questi risalire a precisi fenomeni cognitivi; concepiva dunque scrittura come "attività", come oggetto dinamico e non semplice "trascrizione" del parlato. Credeva cioè che la scrittura potesse fornire "nuovi concetti e categorie" per ragionare sulla lingua (Olson 1997: 5). Ma se su quest'ultimo fronte si andavano producendo ricerche (Miller 1993), egli fu tra i primi a porre il problema della 'variante' in rapporto al processo di scrittura e di questo in rapporto al linguaggio. Come abbiamo visto si conosceva l'importanza epistemologica del processo ricostruttivo, ma il cammino a valle, quello compositivo, rimaneva in gran parte inesplorato.

A onta dei ripetuti riferimenti al processo compositivo, nelle ricerche di storici della lingua, filologi e critici del testo brilla l'assenza di riferimenti alla psicologia della composizione e alle prime importanti ricerche del cognitivismo (es. Gregg / Steinberg 1980).⁴⁵ Il progetto della *genèse* è timido e insieme sospettoso nei confronti di una scienza generale della produzione scritta (la Grésillon parla di “zones d'interférence”, ma liquida le ricerche dei cognitivisti in poche righe [Grésillon 1994: 220]). Eppure i punti di contatto sono notevoli – ad esempio nella descrizione delle tipologie scritte. Per i genetisti vi sono fondamentalmente due tipi di scrittori: i ‘programmatici’ e gli ‘immanenti’; ovvero, scrittori che pianificano e scrittori che scrivono perlopiù di getto (il caso tipico: Flaubert *vs.* Valéry). La discussione sui ‘tipi’ trova una vasta eco nei *composition studies*⁴⁶: Bridwell-Bowles et al. (1987) chiamano i primi “Beethovenians” o “executors” e i secondi “Mozartians” (“oil painters” per Chandler 1994: 196) o “discoverers” – “those who compose to find out what they want to say” (Bridwell-Bowles et al. 1987: 83).⁴⁷ Rispetto alla filologia la *composition* fa il cammino inverso: studia la scrittura dal punto di vista di chi scrive, mentre la filologia, per secoli, aveva studiato la scrittura dal punto di vista di chi legge – l'editore e la sua edizione critica. Ma che ne era dello *struggle* dello scrittore? *Genèse* e variantistica fanno un passo in più verso l'autore, ma non compiono il balzo decisivo: al lettore rimane al massimo la sensazione di essere un “guardone” del testo. Il passaggio successivo – e il cambio di prospettiva – è compiuto dalla psicologia e dalla *cognitive science*, questa nuova “scienza di scienze” coagulatasi oltreoceano che viene a colmare e a rafforzare gli spazi di riflessione comuni alle scienze editoriali e a quelle autoriali⁴⁸ (perché

⁴⁵ Unico tentativo di contaminare informatica, scienze cognitive e critica delle varianti è stato negli anni Novanta l'originale lavoro di Domenico Scavetta (1992).

⁴⁶ Con questo termine riassumo per comodità un'area più vasta della semplice didattica della scrittura, vedi ad esempio gli studi a cura di Levy / Ransdell 1996 e Pontecorvo 1996.

⁴⁷ Per una ripresa critica e un ampliamento di queste categorie vedi Wyllie 2000.

⁴⁸ “La figura problematicissima del *movimento* testuale irrompe così a forza nel nostro discorso. Si noti che il movimento del testo entra nella filologia a partire dal versante *della produzione* del Testo da parte dell'Autore (dove il movimento sembrava interessare la psicologia); ma da questo luogo esso si riverbera inevitabilmente anche sul versante

naturalmente filologia e psicologia si ignorano proprio sul fronte comune del processo di scrittura). Questa ignoranza reciproca, frutto più delle consuetudini che dei fatti, apre il campo alle prime incursioni.

In *The psychology of written composition* Carl Bereiter e Marlene Scardamalia costruiscono il primo solido edificio ribadendo quello che diventerà l'ovvio assioma di ogni programma didattico: la scrittura è una competenza complessa che si acquisisce attraverso molteplici fasi processuali. Scrive Dario Corno nell'introduzione all'edizione italiana:

[...] dunque la scrittura si trova a lavorare, al suo livello semiotico più elevato di processo che presiede non solo al modo di “dire le cose” ma allo stesso “modo di pensare” [...]. La scrittura, a questo livello (*knowledge transforming*), esercita un potente influsso cognitivo: fa notare le cose, crea contenuti e induce a prestare attenzione ad aspetti e proprietà che prima erano sfuggite o non si erano proprio viste. (Corno 1995: xxxvi)

È l'attività di *knowledge transforming*, ma soprattutto la concezione del testo come “tappa” di un processo che ci riconducono alle riflessioni dei filologi moderni:

Quasi sempre l'elaborazione non è limitabile all'oraziano “labor limae”. È piuttosto una creazione sempre in movimento, sempre *in fieri*, identificabile in continue e sconvolgenti ondate di nuove risoltrici intuizioni. È una elaborazione, in generale, non statica ma dinamica: il testo non nasce fatto e bloccato ma si fa nel verso, nella parola. Quasi mai cioè esiste una lezione *ne varietur* [...] Così dalla ricostruzione e dallo studio assiduo degli apparati diacronici dei nostri maggiori poeti, dal Petrarca a Montale, è stata smantellata la concezione rigida, monolitica quasi, del testo [...] La nuova filologia, scaltrita anche criticamente, ha mostrato cioè che nei nostri maggiori scrittori la così detta “poesia” è un continuo divenire, una lenta e faticata conquista, e non un essere opposto assolutamente a un non essere, non una folgorante rivelazione che scoppia in un buio assoluto. (Branca / Starobinski 1977: 82).

Cesare Segre fu il primo a intuire il limite della critica delle varianti, in un certo senso ‘legittimando’ l'incontro fra questa e la psicologia della composizione: “Alla critica delle varianti sfuggono dunque inevitabilmente le fasi prelinguistiche, ma anche i margini entropici della creazione linguistica; ciò non toglie che essa sia il più sicuro strumento per cogliere il funzionamento, e la funzionalità, dell'elaborazione testuale,

della ricostruzione del testo del testo da parte dell'Editore (dove il movimento riguarda, senza dubbio alcuno, la filologia)” (Mordenti 1992: 251).

risalendo abbastanza indietro rispetto alla forma “definita” dei testi, e permettendo di cogliere una parte del dinamismo che sorregge e prepara la loro staticità.” (Segre 1981: 285).⁴⁹

La critica testuale moderna, se si prescinde da alcune resistenze⁵⁰ a riconoscere l'informatica come luogo privilegiato per l'espressione, la modellizzazione e lo studio dei segni, sarebbe ‘scienza cognitiva’ per eccellenza e la psicologia della composizione ne rappresenterebbe il naturale compimento (e *complemento*). Potremmo quasi dire che la seconda compie la profezia contenuta nella prima: entrambe assumono un punto di vista diacronico – la psicologia come scienza sperimentale, la critica del testo come scienza storica – procedendo in direzioni opposte lungo lo stesso cammino. Fatale che prima o poi si incontrassero.

VD nasce dall'incontro di queste due “scienze cognitive”, con l'obiettivo di recuperare (e sfruttare) parte di quel *dinamismo perduto* al quale accennava Segre. Riflettendo sui limiti e la forza di critica delle varianti-*genèse du texte* e psicologia della composizione, a Edimburgo abbiamo provato a fondere le due esperienze.

⁴⁹ I legami fra critica strutturalista e variantistica sono messi in luce in un noto articolo di Benvenuto Terracini (1968).

⁵⁰ Cfr. *infra* Parte III, § 1.2.

Parte III

Varianti Digitali

Potrebbe risultare abbastanza interessante fissare fotograficamente non le fasi di un quadro, ma le sue metamorfosi. Forse ci si renderebbe conto delle strade che segue il cervello per realizzare il proprio sogno.

*Pablo Picasso*¹

È bello scrivere perché riunisce le due gioie: parlare da solo e parlare a una folla. Se ti riuscisse di scrivere senza una cancellatura, senza un ritorno, senza un ritocco – ci prenderesti ancora gusto? Il bello è forbirti e prepararti in tutta calma a essere un cristallo.

*Cesare Pavese*²

1. Che cos'è Varianti Digitali?

Gli scopi di *Varianti Digitali* (d'ora in poi VD) possono essere riassunti in quattro punti:

- Raccogliere e archiviare elettronicamente varianti testuali (di varia forma e tipologia) di autori contemporanei mettendole a disposizione di esperti, ricercatori e studenti.
- Realizzare, per ciascun autore, una sezione di risorse multimediali con interviste, bio-bibliografie, link, immagini, ecc.
- Sperimentare soluzioni filologiche innovative per la piattaforma web.
- Sfruttare tutti i materiali presenti sul sito per l'insegnamento dell'italiano come L2 e, più specificatamente, per lo studio e l'insegnamento del processo di scrittura.

Anche se fin dall'inizio ho dichiarato l'intento interdisciplinare di questo lavoro, devo precisare che l'obiettivo del progetto, (e di questa terza

¹ La citazione è raccolta da Christiane Zervos su "Cahiers d'Art", n. 7, 1935. Trad. it. in Picasso 1998: 27.

parte) non è trasformare una teoria *critico-filologica* in un modello di *apprendimento* della scrittura (“It is always hazardous to move from a discussion of a theoretical notion to its implications for teaching” [Grabe / Kaplan 1996: 199]). Dunque nella progettazione e realizzazione della parte didattica del sito, e specialmente nel disegno dell’esperimento di apprendimento della scrittura come L2, ci siamo confrontati con la letteratura specifica.

Scorrendo i quattro punti appena elencati è chiaro che VD non si propone semplicemente come strumento, ma delinea un *programma scientifico* con più direttrici di ricerca. Il primo filone è quello dell’apprendimento della scrittura, sia dal punto di vista della linguistica applicata che delle scienze cognitive, il secondo è quello della critica testuale, non solo dal lato della ricerca ma anche dell’insegnamento. Partiamo dal primo.

1.1 La variante come “artefatto cognitivo”

La frase di Goody sulla scrittura come *tecnologia dell’intelletto* citata nella Parte I (§ 1.2.1) deve molto al Vygotskij di *Mind and Society* (1997), libro raccolto e “ri-composto” da Scribner e Cole, dove viene enunciato il primo vero e proprio *programma di studio* della psicologia della composizione. In questo breve testo (di cui si è discussa anche l’autenticità: cfr. Vygotskij 1998: v-xxi), lo psicologo russo scrive:

Fino ad oggi la scrittura, la scrittura ha occupato uno spazio troppo esiguo nelle esercitazioni scolastiche se lo si confronta col ruolo che essa ha nello sviluppo dei bambini. Si insegna ai bambini a tracciare le lettere e farne delle parole, ma non si insegna loro la lingua scritta. [...] Questa situazione è spiegata innanzitutto da fattori storici: specificatamente, dal fatto che la pedagogia pratica, nonostante l’esistenza di molti metodi per insegnare a leggere e scrivere, deve ancora trovare un procedimento efficace, scientifico per insegnare la lingua scritta. (Vygotskij 1997: 153).

La psicologia negli ultimi trenta anni si è sforzata di rimediare a questa lacuna, cercando, innanzitutto, di comprendere *come si scrive* e in secondo luogo di proporre delle soluzioni pedagogiche e didattiche adeguate. Da questi tentavi sono nati i modelli cognitivisti (cfr. *infra* § 2.1.1). Dario

² Il pensiero, datato 4 maggio 1946, è tratto dal *Mestiere di vivere* (Pavese 1973: 287).

Corno ne distingue almeno tre, ognuno derivato da una diversa fase o scuola di pensiero del cognitivismo: il “pensare-secondo-il-linguaggio” (M1), il “pensare-secondo-il-cervello” (M2) e il “pensare-secondo-la-comunicazione” (M3).

Quali sono le differenze principali tra M1, M2 e M3? Si tratta di diverse modalità di osservare gli stessi fenomeni, anche se va detto che queste modalità non sono di per sé esclusive l'una dell'altra. M1 è, per così dire, più “linguistico”, nel senso che assume l'attività simbolizzatrice delle persone come centrale [...]. M2 [...] assume il cervello stesso come una potente metafora del pensiero e punta a collegare mente e cervello come se fossero tutt'uno. Infine, M3, [...] è portato a considerare la comunicazione, il dialogo e il rapporto simbolico tra le persone come fattore di primaria importanza nello sviluppo dell'informazione e delle credenze. Esso sposta il problema delle rappresentazioni dalla questione “mente-cervello” a problemi di interazione simbolica tra le persone e tra le persone e l'ambiente. (Corno 1999a: 14-15).

Secondo Corno le ricerche sulla composizione scritta statunitensi hanno seguito soprattutto l'impostazione del primo modello. Gli esperimenti didattici di VD, come vedremo, si ispirano invece a M3, che riprende l'impostazione vygotskijana. Vygotskij sosteneva che il legame della scrittura con la lingua parlata scompare gradualmente nel corso dello sviluppo del bambino e considerava l'acquisizione di “un sistema di segni così complesso” (1997: 154) il culmine del processo di sviluppo.

Punto principale di contatto fra il pensiero dello psicologo russo e il programma di ricerca di VD è la sua “tesi degli artefatti cognitivi come strumenti di pensiero” (Corno 1999a: 19), giacché le varianti, sia dal punto di vista della testimonianza materiale (il manoscritto, l'autografo, ecc.), sia dal punto di vista testuale, contribuiscono alla fondazione di quella “storia evolutiva della lingua scritta” considerata da Vygotskij il requisito fondamentale per comprendere il ruolo critico svolto dalla scrittura nello sviluppo culturale e cognitivo dell'uomo.

1.2 VD e l'apprendimento della scrittura come L2

La ricerca sull'acquisizione delle abilità di scrittura, pur originandosi dall'area della didattica dell'inglese come L2, negli ultimi anni si è andata sempre più aprendo a contributi provenienti da altre lingue (la prima

rivista è stata fondata nel 1992³, e il primo convegno internazionale si è svolto nel 1998 [Silva / Matsuda 2001]). Accanto ai numerosi volumi su didattica delle lingue e nuove tecnologie sono apparsi i primi contributi sul *second language writing* in ambiente digitale⁴: la recente miscellanea di Broady (2000), per esempio, dimostra che la discussione sull'utilizzo delle nuove tecnologie per l'apprendimento della scrittura ha oltrepassato la fase sperimentale.

Lo spettro di queste ricerche è ampio, ma credo che si possano identificare cinque macro-aree: 1) l'utilizzo della videoscrittura (si va dalle applicazioni più semplici, come l'aiuto alla revisione, a usi più sofisticati, come l'implementazione del modello del *process writing* (Carpenter / Slater 2000); 2) ambienti online per il dominio di specifiche retoriche (es. la scrittura accademica [Broady / Shurville 2000]); 3) l'offerta e l'archiviazione di materiale autentico; 4) l'uso di tecniche multimediali per aumentare la spontaneità dell'esecuzione (es. attraverso l'utilizzo di tecniche miste audio-testo, MUD, *conferencing*, scritture collaborative, ecc. [Shield / Weininger / Davies 1999; Paramskas 2000]); 5) utilizzo degli strumenti online per migliorare il *feedback* didattico. Tutti e cinque gli assi rientrano pienamente nel campo d'azione di VD, anche se ovviamente non tutti nel corso di questa ricerca sono stati approfonditi in ugual modo.

Vi sono tuttavia alcune differenze fra VD e gli ambienti online utilizzati normalmente nella didattica (dai più tradizionali eserciziari interattivi all'utilizzo dei MUD). Di solito questi strumenti cercano di potenziare l'apprendimento delle *writing skills* attraverso dispositivi *ad hoc*, disegnati cioè per specifiche esigenze didattiche. VD invece è costruito intorno all'idea che le varianti possono e debbano essere utilizzate *in vari contesti*. Questo può essere uno svantaggio, ma indubbiamente il non doversi

³ Vedi gli indici della rivista su: <http://icdweb.cc.purdue.edu/~silvat/jslw/index.html>.

⁴ Per "nuove tecnologie" mi riferisco qui a soprattutto a Internet, giacché l'utilizzo dell'informatica nel *language learning* vanta una tradizione pluridecennale. Tra i vari contributi segnalo Porter / Sutherland 1999 e il CALL Report di Brown (1999); in italiano l'utile panoramica di Monti 2000 e Desideri 1999.

concentrare su un solo settore rende il progetto meno dipendente da fattori temporali (es. decadimento del software, ecc.).

Nella Parte II (§ 3) abbiamo parlato del contenuto *pedagogico* della variante. In che senso possiamo parlare di un utilizzo delle varianti per l'apprendimento della scrittura? Attraverso errori di ortografia e grammatica, incoerenze, disorganizzazione ecc. un testo raggiunge la sua forma definitiva – a volte trasformandosi in un'opera letteraria. Ogni scrittore professionista quando produce un testo affronta una propria *via crucis*. Attraverso *l'apparato navigabile* di tali “difficoltà” (in altre parole: la genesi del testo), VD cerca di introdurre gli studenti alle varie fasi del processo di scrittura.

Tre sono i possibili campi di applicazione, due riguardano direttamente la composizione, il terzo la ricerca:

(1) l'utilizzo dei testi dell'archivio per la didattica della scrittura, con particolare riguardo a:

(a) lo studio delle varie tappe del processo compositivo attraverso le varianti *genetiche* (es. osservazione di uno stesso testo dal primo abbozzo alla versione finale⁵);

(b) l'esercizio della riscrittura attraverso l'osservazione degli apparati *evolutivi* (evoluzione di un testo attraverso il tempo: es. un racconto pubblicato in epoche diverse con variazioni sostanziali⁶).

È naturale dunque che VD si presti al tipo di esercizi proposti da Dario Corno come approfondimento e completamento dei processi di *trasformazione* di cui parlano Bereiter e Scardamalia (1995: 4-30). Uno di questi è la *chria*:

Di origine greca, il termine sta per lo più a significare un raccontino breve, a forte coloritura morale, che si presta a molte attività di composizione testuale, ma fra cui spicca la “riscrittura”, e cioè l'intento di sfruttare quanto viene detto rivestendolo di una forma nuova. (Corno 1999a: 69).

⁵ Vedi gli otto passaggi di scrittura del racconto di Francesca Sanvitale e in parte di alcuni testi di Vacca (<http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants/vacca1.htm>).

⁶ È il caso dei testi in doppia o tripla redazione di Cerami, Savater, Galiano e Millán.

La *chria*, come speciale tipo di parafrasi, faceva parte delle *exercitationes* prescritte da Quintiliano. L'idea alla radice di questo esercizio (costitutiva della nozione di *inventio*) è che “se vogliamo ottenere delle idee nuove, dobbiamo usare come base le idee vecchie [...]”. Entro questa prospettiva, la creatività non è un processo misterioso, ma un processo che ha alla base dei meccanismi di trasformazione di quegli schemi che regolano la comprensione del mondo.” (Corno 1999a: 120). “A ben vedere”, afferma altrove Corno, “la teoria dei discorsi si presentava nell'antichità come una *didattica della comunicazione*.” (Corno 1999a: 70).

(2) VD rende inoltre possibile, attraverso la costruzione dei suoi apparati *evolutivi* (Ceramì) e *genetici* (Sanvitale) verificare e testare i modelli proposti dalla psicologia della composizione, come quello del *knowledge transforming*, o parti del modello descrittivo e concorrente di Hayes (cfr. *infra* § 2.1). Soprattutto nel primo caso, c'è una forte corrispondenza fra la cornice teorica della variantistica e lo “scrivere epistemico” (Corno 1995: xxx) al quale si richiamano Bereiter e Scardamalia (cfr. Parte II, § 4.1): in definitiva si tratta in entrambi i casi di teorie sullo *sviluppo della conoscenza* (Bereiter / Scardamalia 1995: 386-387).

(3) La terza applicazione di VD si configura come un sorta di *byproduct* dell'attività didattica. Come vedremo, il primo esperimento non è consistito soltanto in una riflessione teorica preliminare e in un'analisi linguistico-narrativa, ma prevedeva una fase produttiva da parte degli studenti. Sia i testi così prodotti dagli studenti, sia i commenti e le osservazioni scaturite durante il corso, potrebbero convergere in un progetto di base di dati sfruttabile per quella “tassonomia” (Grabe 2001: 52) che viene posta come condizione necessaria allo sviluppo di una teoria della scrittura specifica per la lingua seconda (cfr. *infra* § 2.1.2).

1.3 L'eredità della filologia d'autore e la questione tecnologica

Anche se obiettivo esplicito del sito – in considerazione della particolare tipologia di materiali testuali posseduti – non è quello di allestire edizioni

critiche, VD ha messo a punto alcuni strumenti che possono essere d'aiuto per il filologo. Questi sussidi sono illustrati nei paragrafi successivi dedicati allo sviluppo del sito. Tuttavia il contributo pratico principale che il progetto può fornire in campo critico-testuale è nel rendere disponibili, per usare un'espressione impiegata da Paolo Cherchi (2001: 147), "edizioni di servizio", cioè non-critiche, di testi in variante, oltre ad altri materiali autografi, iconografici, ecc. La definizione di "edizione di servizio" a mio parere è particolarmente felice perché designa un uso *vivo* della filologia, che sacrifica forse qualcosa al rigore ecdotico, ma fa guadagnare molto allo studio del processo di scrittura, alla divulgazione di problematiche filologiche e, nel caso di VD, alla diffusione di un uso consapevole delle nuove tecnologie per la manipolazione e il trattamento dei testi.

Questo non toglie che un progetto di questo genere possa fornire, a partire proprio dalla riflessione sulle soluzioni tecniche, anche un apporto di tipo teorico. Sebbene abbia analizzato le complesse relazioni fra critica testuale e nuove tecnologie nella Parte II, aggiungerò qui alcune considerazioni. A partire dalla fine degli anni Sessanta, la storia evolutiva dell'opera è stata riconosciuta dalla critica come via di accesso privilegiata alla sua comprensione:

Proprio perché conserva i termini della storia anteriore dell'opera e la documentazione del suo progressivo formarsi, il materiale raccolto nell'apparato 'diacronico' non è quindi inscrivibile nel puro atto filologico, ma si offre invece come punto di partenza per l'interpretazione critica dell'opera stessa (Caretti 1976: 483).

Tuttavia gran parte della critica testuale, specialmente italiana, è sembrata e sembra tuttora spaesata di fronte alle nuove tecnologie, raramente considerate come *strumenti di comprensione*. Esistono numerose iniziative italiane di digitalizzazione di testi di livello europeo, come CIBIT (<http://cibit.humnet.unipi.it/>), TIL (<http://til.let.uniroma1.it/>), ecc., ma la maggioranza dei progetti di filologia elettronica riflettono una concezione di volta in volta di superiorità o di subordinazione rispetto all'informatica: nei casi migliori si tratta di sofisticati strumenti per l'automazione delle procedure ecdotiche o di basi di dati. VD invece sin

dalla sua prima ideazione ha trovato affinità con archivi multimediali di tipo genetico-materiale come il *Blake Archive* (www.blakearchive.org) e gli altri progetti dello IATH ai quali si accennava nella Parte II (Tabella 1d, § 2.2).⁷ La differenza fra questi e molti altri progetti sta soprattutto nell'uso e, in un certo senso, nella *comprensione* della tecnologia. Gli archivi genetico-materiali infatti solo in alcuni casi prevedono come esito finale un'edizione critica elettronica: più che proporre un'edizione la tendenza è quella di mettere a disposizione degli utenti mezzi e materiali per costruirla autonomamente. E qui va fatta una prima riflessione. Edward Vanhoutte (2000), editor dell'*Electronic Streuvels Project*, ha proposto recentemente un modello di edizione digitale basato sulla separazione della funzione di "Archivio" (contenitore, seppur dinamico, degli "artefacts") da quella di "Museo" ("The Museum function should work in an edition [...] displaying the explicit and expressed subjectivity and the formal orientation of the editor." [Vanhoutte 2000: 176]). Questa separazione secondo il filologo olandese è resa necessaria dall'impossibilità di produrre un'edizione elettronica che unisca *leggibilità* e *affidabilità scientifica*, e Vanhoutte cita come esempi di "sovraccarico cognitivo" il *Dante Gabriele Rossetti Archive* di McGann (<http://www.iath.virginia.edu/rossetti/index.html>) e *The Wife of Bath's Prologue* di Peter Robinson.

I crescenti problemi legati alla codifica SGML (tempi lunghi e costi altissimi) e la complessità di legare in modo efficace, oltre che filologicamente rigoroso (cfr. Parte II, § 1.2), il *retrieval* (l'edizione) con il *display* della tradizione materiale, sembrano giustificare lo scetticismo di Vanhoutte.

Ben oltre lo scetticismo come abbiamo osservato (cfr. Parte II, § 2.2) vanno alcuni degli esponenti storici della *textual scholarship* italiana che dichiarano il proprio "spavento" di fronte a un mondo in cui gli strumenti del filologo scivolano nelle mani di informatici e "avidhi mercanti" (cfr. Stussi 1999: 289 e Petrucci 2002: 125). A parte l'errore di

⁷ Questa e altre risorse sono descritte con maggiori dettagli nella Parte IV.

considerare l'industria informatica una sorta di "Spectre" che ha come unico scopo il profitto (mentre la storia della telematica è costellata di, se non addirittura fondata su, concetti come *shareware*, *open source*, ecc.), ci si scaglia contro un falso nemico. Il vero problema è il controllo delle tecnologie linguistiche, un commercio miliardario (cfr. Millán 2001) che per svilupparsi ha bisogno della collaborazione degli umanisti. Riassumendo, gli errori commessi da noi umanisti sono di tre tipi: 1) profonda incomprensione o ignoranza dello statuto epistemologico dell'informatica; 2) applicazione di *cliché* vetero-marxisti a scenari diversi, e qualche volta opposti, rispetto a quelli paventati; 3) scarsa considerazione dei reali nodi culturali e socio-economici prodotti dalla rivoluzione digitale. Oltre a ciò, indubbiamente tali posizioni riflettono anche il rifiuto del ruolo *storicamente circoscritto* degli strumenti, delle metodologie e delle ipotesi teoriche della critica testuale e delle sue discipline satellite.

Riguardo al primo punto, nella Parte I (§ 2.1), parlando della "sfida" che l'informatica lancia al linguaggio, ho cercato di mostrare che ci troviamo di fronte all'ennesima interpretazione strumentalista della tecnologia. Nelle discussioni degli umanisti sul testo digitale manca quasi sempre il riferimento a una componente fondamentale: il software, i linguaggi di programmazione. L'anima dei computer. Non è perciò solo un problema di competenze e di capacità (e di umiltà). Il discorso va al di là di questo. Il punto è che le modalità di *funzione* e di *utilizzo* di questi linguaggi sono tutt'uno con l'universo che essi stessi creano. Il *markup* dichiarativo, Word, i linguaggi dei MUD, ecc., non sono solo strumenti per realizzare certi scopi semiotici, ma *sono* e *producono* essi stessi una dimensione segnica separata. Un esempio: la finestra che reca la trascrizione diplomatica della nota manoscritta della prima pagina di "Orient-Express" (Fig. 8) è stata realizzata con un Java Script. Lo stesso dicasi per il sistema di visualizzazione sincronizzata dei testi di Cerami, frutto del lavoro degli studenti del corso *Scrittura per i nuovi media* 2001-2002.⁸ In

⁸ Il corso, un modulo di secondo e terzo anno di Informatica Umanistica, è svolto all'interno della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università "La Sapienza" di Roma.

rete esistono sterminate raccolte e banche dati di questi “maggior domi prefabbricati” della programmazione. Tali piccoli (o grandi) *script* possono essere prelevati ovunque e da chiunque, senza costo, giacché il codice con il quale sono stati composti è visibile e a disposizione di tutti, ovvero *open source*. Una volta prelevati, il programmatore li manipola e li adatta al suo scopo, costruendo nuove forme di significazione. Il nostro script per esempio (il comando `onmouseover=open("nota_a1.htm", "Nota_manoscritta")` viene impiegato in genere nei menu grafici per aprire una finestra di approfondimento; ciò che ho fatto più che *copiare* è applicare un principio in un contesto diverso: “aprire” una finestra del browser al contatto col mouse – dove naturalmente la finestra, in quanto link, può essere qualsiasi oggetto multimediale (avrei potuto inserire un ingrandimento fotografico della nota autografa, ecc.). In questa operazione l’osservazione, l’esplorazione e lo studio degli strumenti presenti nel Web sono componenti fondamentali. Siamo dunque tornati al “comporre rapsodo” di cui parla Derrida?⁹ Ecco dove cova la decadenza – psicologica, prima che materiale – della tradizionale *authorship* testuale. Non si possono rubare poesie, ma si possono rubare *script* (che molte volte, oltre a fare un lavoro egregio, sono capolavori di esecuzione). Nella dimensione semiotica della rete il “piquer” è la regola. Ma oltre che da questa regola compositiva della rete, il concetto di *authorship* è messo in discussione dalla *semplice compresenza* dei testi. Tralasciamo pure le forme intrinsecamente instabili di scrittura trattate in precedenza e prendiamo i testi in variante di Galiano o Savater presenti su VD. Scritti per un pubblico e in contesti diversi queste opere si leggono autonomamente – giacché, obietterebbe il critico, ciascuno di essi ha conosciuto una fase di “stabilità”. E tuttavia è proprio questo che la compresenza digitale nega. Forse è soltanto perché gli autori non hanno avuto a disposizione, nella propria epoca, i supporti per articolare la molteplicità dei discorsi e degli obiettivi della loro opera che questa

⁹ “On a beaucoup parlé hier de rhapsode, c’est-à-dire de quelqu’un qui, avant l’existence de la propriété des droits d’auteur, pouvait librement «piquer» un truc là, le

stabilità ha motivo di esistere. Con la cancellazione non più virtuale, ma reale, del *ne varietur*, si crea un nuovo tipo di opera e di autore le cui caratteristiche sono la mobilità e la riorientabilità degli scopi comunicativi permessa dai diversi supporti – dal web al telefono cellulare, dall'*e-book* al data base. Non si comprende come e perché le scienze filologiche nel loro complesso possano ignorare, o peggio sfuggire, al confronto con tali nuove forme di testualità.

1.4 Lo sviluppo del sito

1.4.1 La prima fase (1996-1999)

La storia del sito inizia nel novembre del 1996, quando in occasione di una presentazione presso la Fondazione Ezio Franceschini (cfr. Fiormonte 1997) viene creata la prima pagina Web del progetto (vedi Fig. 8).

Inizialmente lo scopo del progetto era pubblicare su supporto elettronico materiali di scrittori italiani e spagnoli (abbozzi, manoscritti, varianti, ecc.) raccolti tra il 1991 e il 1996. Gli autori coinvolti nel primo periodo (1991-1994) erano tre, sono diventati sette tra il 1996 e il 1998 e finalmente nove nel 2001: Vincenzo Cerami, Ángel García Galiano, José Antonio Millán, Manuel Vázquez Montalbán, Francesca Sanvitale, Francisco Solano, Manuel Rico, Fernando Savater e Roberto Vacca. Si tratta di scrittori conosciuti e affermati nei loro paesi d'origine, che hanno al loro attivo almeno due volumi di saggistica o narrativa. Su questi autori il sito ha fornito sin dall'inizio un'ampia gamma di informazioni e materiali: bibliografie, foto, copertine di testi, interviste originali (ove possibile sia in formato testo che audio), saggi critici, ecc. Ciascun autore o autrice ha contribuito all'archivio secondo le proprie disponibilità: le tipologie dei testi perciò variano molto (per dettagli vedi la sezione "Texts" del sito). Con il tempo tuttavia abbiamo sviluppato

coudre, en découdre, sans que personne ne pose de questions" (Derrida 1998: 32).

una griglia di “richieste ideali” che vengono sottoposte a ciascun autore (vedi Tabella 3).

Tabella 3. Schema della tipologia dei materiali in possesso di VD al giugno 2002

AUTORE	Testi (di cui in formato elettronico)		Intervista Audio sì/no		Varianti (n · x) ¹⁰	Bio-Bibliografia	Iconografia (foto, immagini, ecc.)	Link
Vincenzo Cerami	15	11	X	no	11 x 2		X (+manoscritti)	X
Ángel García Galiano	2	2	X	sì	1 x 3	X	X	X
Francesca Sanvitale	6	5	X	sì	1 x 8	X	X (+manoscritti)	
Antonio Millán	3	2			1 x 3	X	X	X
Manuel Vázquez Montalbán			X	no				X
Manuel Rico	2	2	X	sì	1 x 2		X	
Fernando Savater	2	2	X	sì	1 x 2		X	X
Francisco Solano	1	1	X	sì	1 x 5	X	X	
Roberto Vacca	4	3	X	no	1 x 2 1 x 2	X	X (+manoscritti)	X

Dopo pochi mesi dall’implementazione delle prime pagine mi accorsi del potenziale di un siffatto archivio per lo studio della lingua scritta e proposi al dipartimento un esperimento sull’acquisizione dell’italiano scritto in ambiente L2. A partire da questo momento la costruzione del sito passa attraverso cinque momenti, riassunti nella Tabella 4.

¹⁰ La prima cifra (“n”) indica la quantità di documenti (racconto, saggio, ecc.), il secondo (“x”) il numero di varianti, passaggi di scrittura o versioni (elettroniche o non) possedute dall’archivio.

Tabella 4. VD: Cronologia della fase 1996-1999

Ottobre-Dicembre 1996	Studio del linguaggio HTML e degli strumenti Web (<i>plug-in</i> , motori di ricerca, data base, ecc.). Monitoraggio della sitografia relativa alle pubblicazioni online e alla digitalizzazione del patrimonio letterario. Viene realizzata la prima interfaccia grafica (rimasta invariata fino al 2001, vedi Fig. 9) e si forma il primo consiglio scientifico, al quale aderiscono Giuseppe Gigliozzi, Mario Ricciardi, Francisco Marcos Marín, Massimo Riva e Jonathan Usher.
Gennaio-Marzo 1997	Strutturazione ipertestuale, editing e pubblicazione dei primi testi in variante e dei relativi materiali bio-bibliografici di Roberto Vacca, Vincenzo Cerami, Francesca Sanvitale, Antonio Millán e Ángel García Galiano. Per questi autori, la prima fase di implementazione si conclude nel 1998. Viene diffusa notizia di VD su alcune liste di discussione (<i>Humanist</i> , <i>Italian-studies</i> , <i>Bollettino '900</i> , ecc.).
Aprile-Giugno 1997	Vengono messi in linea i primi materiali per gli studenti del corso “Italian 1” a. a. 1997/1998 (cfr. Appendice A) e aggiunta al menù la voce “VD as a teaching resource”.
Settembre 1997 / Luglio 1998	Viene realizzato il primo esperimento di filologia elettronica, ovvero la realizzazione del manoscritto interattivo della prima pagina (testimone A.1) del primo passaggio di scrittura del racconto di F. Sanvitale “Orient-Express”. Nella Fig. 10 è illustrato lo stadio conclusivo del lavoro, quando venne realizzata anche la finestra contenente la trascrizione diplomatica della lunga nota autografa al margine destro del manoscritto. Il 18 settembre VD viene recensito insieme ad altri siti letterari su <i>L'Espresso</i> . In novembre, su invito del Taylorian Institute, si svolge a Oxford una presentazione di DV in collaborazione con il Viktoria Institute di Göteborg.
Settembre 1998	Organizzazione della prima edizione del seminario internazionale CLiP (<i>Computers, literature and philology</i>). In quell'occasione viene presentato il <i>DV Browser</i> (cfr. Björk / Holmquist 2001), Fig. 14.

Digital Variants

*Welcome to the home page of the
Contemporary Authors Digital Archive Project
at the University of Edinburgh*



Digital Variants (=DV) è un progetto di archiviazione elettronica di varianti di autori contemporanei (italiani e non) promosso dal Department of Italian dell'Università di Edimburgo. Al progetto collaborano anche il Department of Hispanic Studies e quello di Applied Linguistics, e conta con l'appoggio scientifico del CRILET dell'Università "La Sapienza" di Roma, del Departamento de Filología Española I della Universidad Complutense di Madrid e del Departamento de Linguística General della Universidad Autónoma di Madrid.

Fig. 8. La pagina di accoglienza di *Digital Variants* nella prima interfaccia grafica.

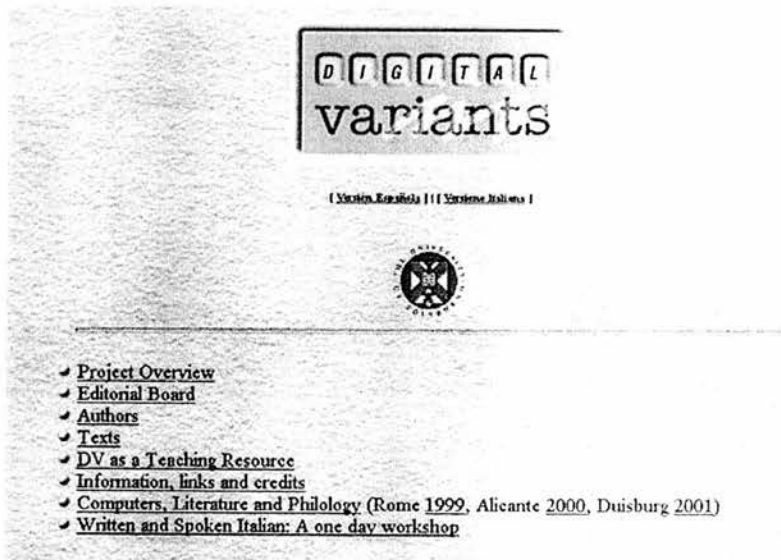


Fig. 9. La home nella versione 1998-2001 (tuttora attiva sul server di SELC: <http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants/>).

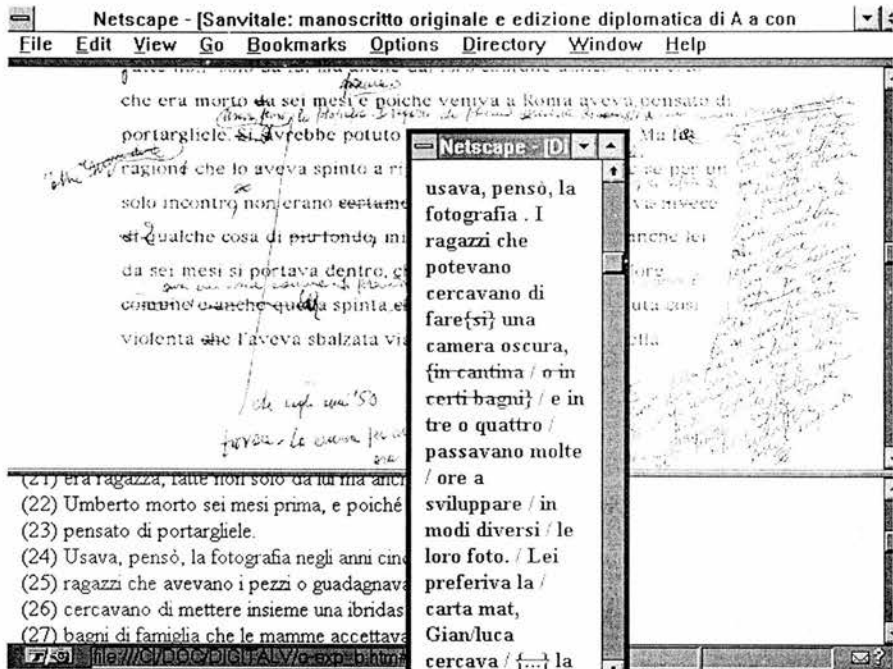


Fig. 10. Il manoscritto interattivo di "Orient-Express". Il frame principale contiene l'immagine scandita (B/N, 600x800 pixel) del manoscritto A.1, che è anche una "mappa" sensibile collegata con le corrispondenti porzioni della versione successiva (B.1). La finestra al centro si attiva passando il mouse sulla nota autografa al margine destro del foglio.

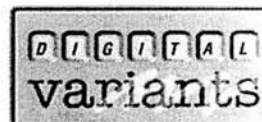
1.4.2 La seconda fase (1999-2001)

La seconda fase di realizzazione di VD coincide con un ripensamento non solo della struttura generale del sito, ma delle sua *funzione*. Si passa da un'idea di *sito-archivio*, oggetto prevalentemente di studio e di ricerca, a quella di *sito-comunità* in grado di fornire contenuti e servizi e allo stesso tempo creare un gruppo di interesse scientifico. Per raggiungere questo scopo VD ha avviato nel 1999 un completo *restyling* delle pagine, ormai giunto a conclusione, e soprattutto la realizzazione di una serie di nuovi strumenti. Parallelamente è proseguita l'opera di digitalizzazione e di pubblicazione di nuovi testi sul sito e la creazione di spazi interattivi (come il Forum). Nella Tabella 5 ho riassunto i vari passaggi.

Tabella 5. VD: Cronologia della fase 1999-2001

Ottobre 1998 / Febbraio 1999	Aggiunta del manoscritto dell'intero passaggio D (10 fogli) di "Orient-Express". Sbobbatura, trascrizione e digitalizzazione in Real Audio delle interviste agli autori.
Marzo-Giugno 1999	Inizio del lavoro di razionalizzazione dell'albero del sito; progettazione, testing e implementazione (con Bart Buelens ¹¹) delle nuove funzioni del sito: motore di ricerca personalizzato (globale su tutto il sito, per autore, per testi o per singole varianti di testo; vedi Fig. 13), forum, esercizi interattivi. Viene realizzato anche un bozzetto per l'interfaccia (Fig. 11). Si pubblica nuovo materiale di Galiano: fra cui dieci recensioni a <i>El Mapa de las Aguas</i> e tre capitoli in variante (cfr. <i>infra</i> § 2.2.7). Sul portale Alice.it esce un'intervista su VD.
Ottobre 2000 / Maggio 2001	Ristrutturazione completa e nuova grafica del sito, realizzata dalla ditta <i>Memphremagog</i> . Il sito viene diviso in quattro sezioni principali: "Authors", "Texts", "Teaching" e "Search" (Fig. 13). Vengono inoltre create le sezioni 1) "News", novità sul sito e comunicazioni tecniche; 2) "Events", notizie rilevanti per la ricerca e per la didattica nel campo della scrittura e le nuove tecnologie; 3) "Contact us", indirizzi, e-mail e <i>credits</i> . Il sito viene recensito su <i>Campus</i> (novembre 2000). Esce un'intervista su: http://www.mestierediscrivere.com/testi/fiormonte.htm
Luglio- Novembre 2001	Vengono aggiunti nuovi testi di Roberto Vacca, fra cui un nuovo testo in variante: "La giustizia invertita". Il nuovo sito (Fig. 12) viene presentato all'Università di Roma "La Sapienza" su invito dell'ADI (nella stessa sessione vengono illustrati progetti di rilievo come ICON e CIBIT). Con la pubblicazione delle varianti di un saggio di Fernando Savater si inaugura ufficialmente la collaborazione fra VD e l'Università di Girona (Spagna).

home authors texts teaching search forum about contact



Welcome to the Home Page of the Digital Variants
Archive Project at the University of Edinburgh

Fig. 11. La home nella versione intermedia (realizzata da Bart Buelens).



Fig. 12. La nuova *home* del sito realizzata dalla ditta *Memphremagog*.

Oggi l'archivio di VD contiene varianti e testi per un totale di circa cento documenti in HTML, e ciascun autore ha una pagina personale. Col nuovo sito stiamo studiando la possibilità di rendere più interattivo lo scambio con gli studenti, cercando di incoraggiare gli autori a prendere parte alla discussione critica sui testi e ai momenti didattici.

Per quanto riguarda il lato filologico, uno degli obiettivi finali di VD è permettere all'utente di navigare nelle varianti attraverso un sistema di frame multipli, come realizzato per la Sanvitale in via sperimentale (vedi Fig. 10 e 14). Al momento gli otto passaggi del racconto "Orient-Express" di Francesca Sanvitale sono scaricabili interamente in formato Microsoft Word (i programmi installati nei microlabs utilizzati dagli studenti dell'università di Edimburgo), mentre i passaggi A, B e H (oltre a tutte le immagini GIF o JPEG del passaggio D) sono disponibili in HTML. La riflessione sugli standard di conservazione è ancora in corso, sia per quanto riguarda le immagini che i testi. Stiamo valutando tra l'altro la possibilità di codificare in SGML una selezione di varianti, ma solo nel momento in cui sia disponibile la pubblicazione su un server

¹¹ Il lavoro è stato finanziato da un *research award* concesso dalla Faculty of Arts

DynaWeb/DynaText (una possibilità ci viene offerta dalla collaborazione col progetto TIL, <http://til.let.uniroma1.it/>).

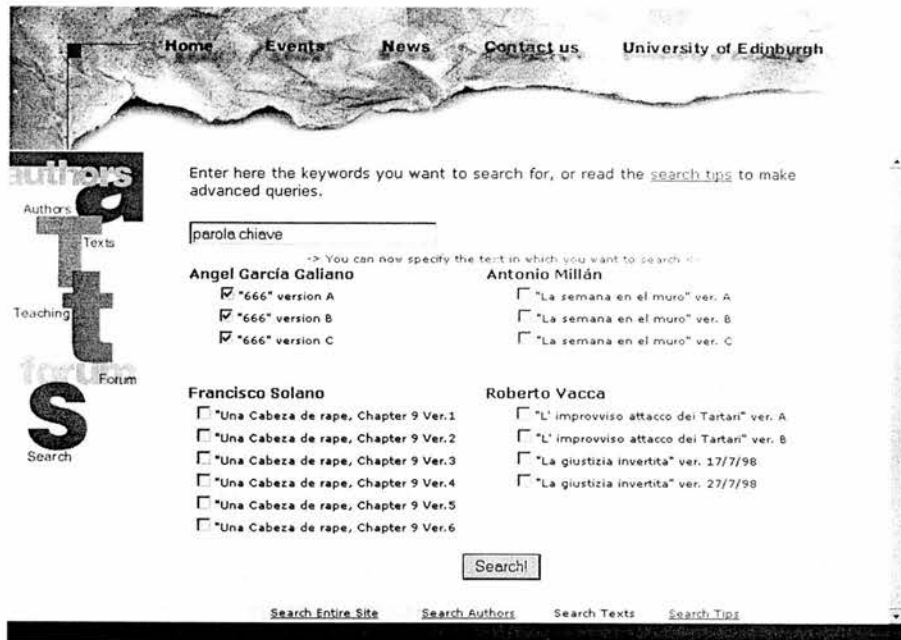


Fig. 13. La schermata dove si effettua la ricerca all'interno delle varianti dei singoli autori.

Per gli otto passaggi di scrittura / avantesti di “Orient-Express”, come per il racconto di Roberto Vacca “L'improvviso attacco dei Tartari”, ecc. è in cantiere la costruzione di un apparato evolutivo: i testi potranno essere visualizzati grazie ad un sistema di frame e finestre con link inter e intra-testuali tra i differenti passaggi. Un'altra soluzione per la visualizzazione delle varianti è quella offerta dal Zoom Browser Java realizzato da Lars Holmquist e Staffan Björk presso il Viktoria Institute di Göteborg (cfr. Björk / Holmquist 2001). Questo metodo permette al lettore di portare in primo piano un elemento (ad esempio una pagina) del testo mentre sullo schermo, rimangono aperti e visibili le altre parti del documento. Va sottolineato che i documenti non vengono rappresentati come icone, ma sono *riduzioni in scala*: questa caratteristica

si rivela particolarmente utile per lo studio comparativo e simultaneo della tradizione manoscritta¹².

Ma il *DV Browser* non permette solo d'incrementare il controllo visivo sulla struttura del documento (cosa che ovvia al problema dello *scrolling*, particolarmente svantaggioso per la comparazione di testi), ma se si lavora su trascrizioni in un qualunque formato MRF (*Machine Readable Form*, es. TXT) è possibile fare ricerche testuali semplici (vedi Fig. 14). Dunque si tratta d'una piattaforma filologica flessibile e dinamica, che unisce i grandi vantaggi della visualizzazione a quelli dell'*information retrieval*.

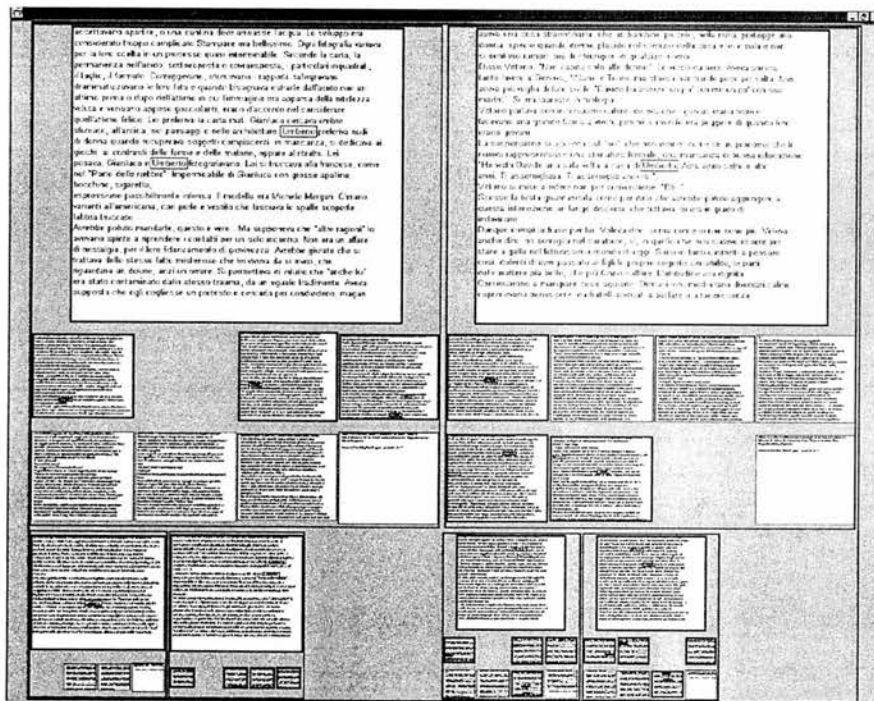


Fig. 14. Una schermata della prima demo del *DV Browser*. Le parole racchiuse nei rettangoli indicano che la funzione di ricerca sul testo è attiva.

1.5 Flessibilità e limiti di VD

In tutti e tre i campi discussi sin qui (linguistica applicata, critica testuale, psicologia della composizione/scienze cognitive), VD parte poco dopo

¹² Di un sistema con funzioni similari riferiscono ora Lecolinet / Robert / Role

progetti di ben altro peso e ambizione: Jerome McGann aveva iniziato il suo *Dante Gabriele Rossetti Archive* nel 1992 pensando a una piattaforma CD-ROM, mentre il primo *project proposal* dei *Whitman e Dickinson Archive* è del 1997 (Price / Smith 1997); dunque anche istituzioni oggi all'avanguardia come lo *LATH*¹³ si trovavano agli inizi.

Per quanto riguarda l'apprendimento della scrittura la situazione era ed è tuttora diversa: con la creazione in varie università USA dei primi *Online Writing Lab*¹⁴ (OWL) in rete cominciano ad accumularsi risorse di qualità. Nonostante il progetto nasca con scopi completamente diversi, VD si è ispirato a iniziative come quella di Purdue (<http://owl.english.purdue.edu/>), trovando un ambiente ideale nella comunità scientifica che si occupa di scrittura online (es. la rivista *Kairos*: <http://english.ttu.edu/kairos>).

In conclusione, credo che uno dei vantaggi del nostro progetto sia quello di poter conciliare diversi modelli, anche concorrenti, dell'insegnamento della scrittura. I materiali dell'archivio permettono un utilizzo flessibile e soprattutto danno la possibilità di personalizzare la propria metodologia di lavoro. Ad esempio, un insegnante con interessi nella retorica contrastiva può costruire un percorso attraverso testi in italiano e spagnolo, mentre uno studioso dei processi cognitivi può sfruttare abbozzi, avantesti e varianti, per studiare tecniche e strategie compositive dei singoli autori.

Ma anche chi vuole concentrarsi sugli aspetti contestuali della scrittura (ambiente, componenti materiali, ecc.) può trovare in VD – attraverso interviste originali, commenti, saggi, bio-bibliografie, recensioni, iconografia, ecc. – un corollario utile ai fini di una più completa interpretazione dei testi. È la linea della “sociologia della scrittura” tracciata da Charles Bazerman in *Shaping Written Knowledge*:

2002.

¹³ *The Institute for Advanced Technology in the Humanities*, fondato presso la University of Virginia nel 1992. Moltissimi i progetti di digitalizzazione supportati da questa istituzione: <http://www.iath.virginia.edu/>. La più completa rassegna delle iniziative nel campo della digitalizzazione delle opere letterarie è in Condron / Fraser / Sutherland 2000: 71-120.

Il “caso” [di Newton] dimostra sia sul piano semiotico che su quello epistemologico, che, in assenza di un costruito comune di conoscenze condivise, è difficile anche mostrare a studiosi competenti dei semplici fatti sperimentali e che, anche quando questi fatti sperimentali vengono osservati, essi sono poi analizzati con parametri differenti; [...] vi sono componenti materiali che costituiscono una premessa per l'acquisizione completa di un messaggio linguistico; che la stessa acquisizione del linguaggio passa attraverso una iniziazione materiale al valore specifico, in dati contesti, di certe espressioni e determinati atti. Egli [Bazerman] vuole dimostrare l'inefficacia di un approccio esclusivamente sistematico al linguaggio, o di un interessamento scientifico alla comunicazione che tenga rigidamente separati il livello sincronico da quello diacronico. (Mangani 1991: 11-12).

Questo ci riporta all'idea del processo di scrittura come processo di *costruzione/trasformazione della conoscenza*: la “storicità del codice” di cui parla Bazerman riferendosi alla costruzione da parte di Newton di un nuovo sistema retorico (1991: 146), coincide con l'evoluzione del sistema di esposizione del fisico inglese attraverso i *trenta anni della composizione del suo testo*. VD dunque, nel mostrare la costruzione di un'opera attraverso il tempo, può dare un contributo all'abbattimento delle barriere fra sincronia e diacronia di cui parla Bazerman. È lo stesso concetto di *variante* il miglior alleato di una concezione epistemologica ed “etica” della scrittura.¹⁵

2. Varianti Digitali e Second Language Writing¹⁶

2.1 Il processo di scrittura

Nella Parte II avevamo lasciato in sospeso la questione del processo di scrittura. Riprendo qui il discorso per mettere a fuoco in modo più preciso i rapporti fra approccio cognitivista¹⁷ e “variantistico” (se così si può dire) al processo di scrittura. L'esperimento didattico del 1997 si era

¹⁴ Cfr. *supra* Parte I, § 3.3.2.

¹⁵ “Nel mio senso ‘foglio-mondo’ sarebbe allora quel luogo di scrittura in cui il gesto filosofico non si cancella dietro i segni dell'alfabeto, ma anzi si esibisce e si mostra, si manifesta e si rappresenta. Scrittura etica che potremmo immaginare come archivio infinito e genealogia illimitata di tutte le nostre scritture, di tutte le nostre pratiche. [...] Esso non designa un'opera, quanto piuttosto un'assenza d'opera. Come tale è un esercizio in cui è messa in opera una trascrizione infinita, che non si può mai circoscrivere [...]”. (Sini 1994: 121).

¹⁶ Prima versioni di questo capitolo sono in Fiormonte / Cremascoli e Fiormonte / Babini / Selvaggini 1999.

¹⁷ Per una discussione critica dei vari modelli cognitivi applicati alle ricerche sulla composizione scritta vedi Corno 1999a: 9-40.

ispirato ai modelli cognitivisti, ma nel caso di VD le posizioni sono invertite: dal *testo al processo* invece che dal *processo al testo*. Dunque prima di esporre nei dettagli il nostro esperimento sarà bene riflettere su che cosa si intende oggi per *processo di scrittura*.

La parola “processo” è oggi familiare a un gran numero di discipline. La si ritrova in psicologia come in fisica e biologia, nei nuovi paradigmi dell'intelligenza artificiale (le reti neurali [Clark 1994]) come nello studio della letteratura. Filosofi ed epistemologi parlano di conoscenza come processo non lineare, psicologi e neurologi di sviluppo della mente come processo di “rinegoziazione” continuo, adoperando il termine di “plasticità” (Oliverio / Oliverio 1989-1998); mentre letterati ed artisti, almeno a partire dalla fine dell'Ottocento (Poe 1965), hanno abbandonato il concetto di creazione come produzione *ex nihilo* (dal nulla) creando capolavori incompiuti, ricchi di riferimenti intertestuali e perennemente in discussione.¹⁸

Come abbiamo visto nella Parte I, la stampa è stata solo una “scusa”, o forse una costrizione. Se fosse dipeso da loro, molti autori non avrebbero mai smesso di scrivere e *riscrivere* le loro opere, proprio perché ritenevano essere un limite la fissità data dalla stampa alla scrittura. Viene da domandarsi se le varie discipline citate abbiano scoperto un fondamento comune (o un “metamodello”) o se siamo di fronte a una coincidenza – magari frutto della limitatezza del nostro vocabolario. Questo lavoro non può certo rispondere a tali domande, ma lo studio della scrittura, e in particolare del processo compositivo, rimane un osservatorio privilegiato per chi si occupa della mente umana.

2.1.1 Modelli vecchi e nuovi

Il concetto di scrittura come processo si è diffuso nei paesi di lingua inglese (in particolar modo negli Stati Uniti e in Canada) grazie alle applicazioni didattiche. In questi paesi, dove il peso della tradizione

¹⁸ Cfr. Parte I, § 2.4.

filologico-letteraria è meno forte, lo studio della scrittura si è trasformato rapidamente in una disciplina con obiettivi didattici.

Nel 1980 John Hayes e Linda Flower presentavano in occasione di un convegno alla Carnegie-Mellon University il primo modello di processo di scrittura. Per la prima volta psicologi cognitivisti, linguisti e insegnanti di varie discipline si riunivano insieme con lo scopo di fare un po' di chiarezza sul dilemma scrittura. Gli scopi e le domande del convegno, sintetizzati nell'apertura da Lee Gregg e Erwin Steinberg, erano (o almeno suonavano) semplici:

- *Che cosa sappiamo del processo di scrittura?*
- *Come si impara a scrivere?*
- *Come possiamo migliorare i nostri programmi e metodi di insegnamento?*

Domande di questo tipo, per quanto oggi ci possano apparire scontate, venti anni fa suonavano rivoluzionarie persino negli Stati Uniti. Il convegno a Carnegie-Mellon divenne giustamente famoso. Stava nascendo una nuova disciplina: la scienza della scrittura.

Dalla didattica della scrittura, che andrà a formare l'eterogeneo mondo della *composition*, nascerà poi la costola 'tecnologica' della *computer writing* (Hawisher / Selfe 1989 e 1991, Holdstein / Selfe 1990, Selfe / Hilligoss 1994). Entrambe faranno proprie le teorie cognitive sviluppate a partire dagli anni Ottanta. Oggi in USA i modelli cognitivisti sembrano essere in crisi grazie alla scoperta dei modelli socio-culturali (cfr. Grabe / Kaplan 1996: 113-146) ma, sostiene Hayes (1996: 12-13), si tratta di mode "che hanno poco a che fare con l'avanzamento della scienza." Sarebbe come dire, aggiunge Hayes, "che siccome ho scoperto il martello non avrò mai più bisogno della sega."

Hayes e Flower (1980: 12-13) furono tra i primi a suggerire un modello di processo di scrittura fondato su tre fasi:

- *Pianificazione*
- *Stesura* (nell'originale *translating*, cioè "trasposizione")
- *Revisione*

A queste fasi andavano sommati altri due elementi, le condizioni esterne (*task environment*, tutto ciò che influenza il rendimento dello scrivente, incluso la conoscenza del tema e del pubblico al quale si rivolge) e la memoria a lungo termine dello scrivente, cioè l'insieme delle conoscenze che si hanno riguardo a una serie di argomenti.

Ciascun livello comprendeva fasi intermedie o sub-processi: **generazione, organizzazione e di sistemazione degli obiettivi** (*goal-setting*) (Hayes / Flower 1980: 12). “La funzione del processo di pianificazione è di prendere informazioni dall'ambiente (*task environment*) e dalla memoria a lungo termine e usarle per stabilire gli scopi e un piano di scrittura in grado di soddisfarli.” Il processo di trasposizione “agisce sotto la guida del piano di scrittura per produrre il materiale linguistico che corrisponde all'informazione nella memoria dello scrivente.” Infine, “la funzione del processo di revisione”, a sua volta formata “dai sub-processi di lettura e correzione (*editing*), ha l'obiettivo di migliorare la qualità del testo prodotto dal processo di trasposizione” (così veniva definito il processo di *tradurre* o trasporre le idee per iscritto).

Il modello, che negli anni successivi fu assai criticato per la sua incompletezza, andava avanti ramificandosi e specificando via via aspetti più complessi. Sedici anni dopo John Hayes (1996) ne propone una versione aggiornata, dando più spazio ai processi cognitivi (che vengono suddivisi in tre categorie: interpretazione dei dati, riflessione e produzione del testo), alla sfera socio-emotiva e al ruolo della memoria di lavoro (cfr. Fiormonte / Cremascoli 1998: 16-20). All'interno dei processi cognitivi si distinguono tre fasi fra loro strettamente connesse: la prima (interpretazione) è “una funzione che crea rappresentazioni interne a partire da informazioni in entrata (*inputs*) di tipo grafico e linguistico. I processi cognitivi che assolvono queste funzioni includono la lettura, l'ascolto e l'analisi delle immagini. La seconda è la riflessione, un'attività “che opera su rappresentazioni interne per produrre altre rappresentazioni” (1996: 13); come riportato nello schema la riflessione include *problem solving*, *decision making* e inferenza. La prima viene descritta

da Hayes come quella procedura che affrontiamo quando vogliamo (o dobbiamo) raggiungere un certo obiettivo ma ignoriamo quali passaggi richieda (1996: 20). In scrittura può voler dire scrivere un piano di lavoro o a un livello più basso “correlare una sequenza di frasi per formare un periodo o argomenti per formare un discorso” (1996: 20). *Decision making* è invece l’attività del destreggiarsi e scegliere fra varie alternative: un compito di routine che si pone allo scrittore a ogni stadio del processo compositivo.

Infine l’inferenza, quel processo, conscio ed inconscio, attivo sia nella lettura che nella scrittura, che è molto utile per “estendere” le nostre capacità di comprensione a partire dalle informazioni disponibili. È chiaro che un testo con un alto tasso di ambiguità, per esempio un testo letterario, possa prestarsi a un alto numero di inferenze, mentre per un testo informativo o normativo il livello di inferenza dovrebbe essere basso. Ognuno di noi poi è più o meno portato a “inferire” tesi, opinioni o giudizi di chi scrive quando leggiamo e a ipotizzare gusti o tendenze del nostro pubblico quando scriviamo. Insomma, l’inferenza è un meccanismo di aiuto alla comprensione e alla produzione di un testo.

La terza fase, la produzione del testo, è quella dove troviamo più novità. Nel vecchio modello era divisa in tre stadi: pianificazione (generazione delle idee, organizzazione, fissazione degli obiettivi), stesura, revisione (lettura e correzione). Nel nuovo modello questa parte risulta notevolmente ampliata, tanto da meritare una serie di nuove e complesse schematizzazioni. Hayes preferisce parlare non più di semplice “revisione” ma di “lettura”, che può essere una lettura per comprendere il testo e una lettura per valutare (rivolta a intervenire sul testo); una lettura delle fonti e una lettura per definire gli obiettivi.

Nel corso della lettura valutativa o “lettura critica” si ricercano e diagnosticano i problemi del testo, suggerendo alternative. Una lettura valutativa comprende:

Per l’aspetto grammaticale

- *diagnosi e proposta di soluzione a problemi ortografici*
- *diagnosi e proposta di soluzione a problemi semantici*
- *diagnosi e proposta di soluzione a problemi sintattici*

Per l'aspetto stilistico e il contenuto

- *diagnosi e proposta di soluzione a problemi di struttura (disorganizzazione, ecc.)*
- *diagnosi e proposta di soluzione a incoerenze*
- *diagnosi e proposta di soluzione ad ambiguità*

Questa nuova e allargata accezione di lettura riunisce sotto di sé una serie di procedure, fra cui appunto la revisione. Ed è la revisione (come preannunciavamo all'inizio del capitolo) a rivestire un ruolo strategico nel processo di scrittura: il luogo dove sembrano concentrate e compendiate tutte le attività e i fenomeni descritti finora. La revisione infatti è composta da vari sub-processi interagenti fra loro: il “processamento” del testo (che include la lettura critica), la riflessione e la produzione del testo. Sovrintende a questi sub-processi una struttura di controllo in cui sono definiti gli schemi e gli obiettivi della revisione.

Riassumendo, Hayes rinnova considerevolmente il modello degli anni Ottanta introducendo alcune variabili fino a quel momento non considerate (e che molti avevano indicato come lacune, cfr. Corno 1995: xxii-xxiii, Corno 1999a: 20-24, Grabe 2001: 42-43):

- 1) sul piano esterno l'aspetto sociale e emotivo dello scrivente e il mezzo di scrittura;
- 2) sul piano interno al processo,
 - a) riduce il peso della pianificazione che non viene più considerata l'unica fase dove l'autore “pensa” ma solo una dei molti stadi dell'ideazione del testo (il quale, anche nella sua struttura, può sempre essere messo in discussione);
 - b) suggerisce che la dimensione spazio-visiva influenzi la scrittura e prima ancora il reperimento delle informazioni nel testo;
 - c) ritiene, sul piano generale, che il testo sia costituito da successive stesure (revisioni e riletture) e, su quello particolare,

che lo scrittore componga non per frasi intere ma per spezzoni di frasi (e dunque che non possa determinare il contenuto di una frase “prima di aver prodotto frasi o parti di frase sintatticamente complete”, (1996: 23);

d) dà maggiore rilievo alla memoria sia a lungo termine che di lavoro, osservando come i “pacchetti informativi” e le abitudini registrate nella nostra memoria (come scrivere una lettera commerciale, consultare un indice, ecc.), l’impatto della pratica e la conoscenza del pubblico siano fattori strategici per il successo della comunicazione scritta.

2.1.2 L1 e L2: oltre i modelli?

Se con l’accrescimento delle variabili il modello di Hayes guadagna in respiro teorico, è anche vero che la sua applicazione diventa sempre più complessa. Il problema è che siamo comunque di fronte a un modello “descrittivo”; e ha ragione Corno a rilevarne i difetti:

[Il modello di Hayes] è stato costruito sull’esperienza (in questo caso “pensiero ad alta voce”) di scrittori già esperti e dunque ci dice poco su chi scrittore esperto non lo è ancora. [...] È sicuramente un modo per progettare in maniera calibrata e accorta il punto di arrivo dell’imparare a scrivere, ma non ci dice nulla da dove bisogna partire, in quanto trascura la disponibilità a pensare di chi non ha padronanza del mezzo. (Corno 1999a: 25).

Corno preferisce dunque l’approccio di Bereiter e Scardamalia, fondato sui processi cognitivi “alti” messi in atto dagli scriventi: “L’obiettivo dovrebbe essere quello di portare lo studente alla consapevolezza che imparare a scrivere è un modo per imparare a pensare, meglio e più semplicemente” (Corno 1999a: 29). Nello specifico Corno propone un’ipotesi di lavoro fondata su tre concetti principali: l’errore, la *revisione* e la *riscrittura*.¹⁹ Si tratta di un modello che fonde alcune nozioni già patrimonio della retorica con le ipotesi offerte dalle sperimentazioni di Bereiter e Scardamalia (ad es. il modello del processo compositivo CDO, *Confronta, Diagnostica, Opera* [Bereiter / Scardamalia 1995: 286-287]).

¹⁹ Sulla centralità della riscrittura vedi quanto esposto nel § 1.1.1.

Alcuni ricercatori infine, auspicano soluzioni del tutto alternative per gli scrittori L2:

It may be the case that the many interacting factors that contribute to an individual's writing abilities cannot be integrated into a framework with some degree of predictive power. [...] In many cases a model does not seek to organize the full set of research information available but rather selectively emphasizes that research that builds to a coherent explanation. A taxonomic effort provides for more comprehensive coverage and allows for contradictions to exist together until further research resolves these issues. (Grabe 2001: 52).

Grabe propone di lavorare a una teoria non-predittiva, basata sui fattori che possono creare condizioni favorevoli o sfavorevoli per l'apprendimento della scrittura. Queste “tassonomia di condizioni” che dovrebbe *classificare e orientare* i diversi livelli di ricerca comprende:

1. Knowing the language,
2. Knowing how to use the language (communicative competence),
3. The human learner,
4. Individual abilities and preferences,
5. The social context,
6. Attitudes and Motivation,
7. Opportunities for learning and practice, and
8. Formal instructional contexts.

To these eight could be added four categories:

9. Processing factors,
10. Cultural validity,
11. Content and topical knowledge,
12. Discourse, genre, and register knowledge (specific to writing). (Grabe 2001: 53).

Si tratta di un progetto a lunga scadenza, ma, conclude Grabe, solo accumulando evidenza dalla ricerche in questi distinti settori sarà possibile costruire un modello L2 di scrittura. E aggiunge una constatazione particolarmente importante per questo lavoro: un tale progetto si rende possibile solo attraverso la creazione di *basi di dati*. Questa riflessione dà forza alla prima linea del programma scientifico di VD (cfr. *supra* § 1), indicando oltre alla strada “applicativa” una possibilità di contribuire in modo sostanziale al dibattito teorico sui modelli di scrittura.

Non avendo dunque a disposizione un modello L2 sul quale basarci, nel progettare tanto gli specifici esperimenti didattici quanto le più generali

funzioni didattiche del sito (vedi la sezione Teaching e gli esercizi) abbiamo adottato un approccio “eclettico”, prendendo spunto dal secondo modello di Hayes (che consideriamo, nonostante tutto, molto utile per l’insegnamento universitario) e però avvalendoci, specie per la parte III del questionario (“Editare il testo”), dei protocolli basati sul *knowledge transforming* di Bereiter e Scardamalia (1995: 12).

Nel prossimo paragrafo illustrerò le varie fasi dell’esperimento effettuato nell’anno accademico 1997-98 con una classe *advanced* del primo anno del corso di Italiano. Nell’Appendice A sono riportati tutti i questionari compilati dagli studenti. Gran parte del lavoro è stato condotto con la collaborazione del *language assistant* Luana Babini, che qui ringrazio per aver acconsentito all’utilizzo del materiale frutto di uno sforzo comune.

2.2 L’esperimento online

I testi di VD rappresentano un’opportunità unica per studenti di primo anno che studiano la lingua e la letteratura italiana. Non è facile di solito trovare soluzioni didattiche che coinvolgano insieme dimensione linguistica e narrativa. Per questo abbiamo progettato un esercizio di analisi testuale da applicare alle varianti del racconto “Orient-Express” di Francesca Sanvitale. I primi abbozzi della storia della Sanvitale sono uno *work in progress*: e questo rappresenta la prima differenza per chi insegna l’italiano come L2. Generalmente i prodotti letterari sono presentati agli studenti nella loro forma finale: romanzi, storie, saggi, poesia, ecc. Gli studenti non hanno la possibilità di osservare come lavorano realmente gli autori, né immaginano le difficoltà del processo di scrittura. Persiste l’idea che gli scrittori compongano di getto in preda al *furor* romantico e sfornino da subito testi pronti per la pubblicazione. Questo esperimento voleva dimostrare il contrario, ovvero che la scrittura è una lunga e faticosa gestazione, un processo mai veramente concluso e che non sempre, o comunque non necessariamente, porta a un prodotto finale – il testo così come lo leggiamo sulla carta. E dunque gli studenti analizzando le varianti hanno cominciato a scoprire, con grande sorpresa

(e probabilmente sollievo), errori grammaticali, incoerenze e dolorose difficoltà stilistiche in opere scritte da blasonati autori madrelingua. In altre parole, come ha osservato alla fine del corso una studentessa, che “even Gods sweat”.

2.2.1 Obiettivi specifici in SLW

Il primo esperimento ha coinvolto un gruppo di 12 allievi di livello *advanced* al primo anno di corso. I membri di questo gruppo avevano una buona padronanza della lingua, ma non particolare predisposizione per Internet e in generale per l'informatica. Anche per questo l'esperimento ha alternato incontri in presenza a sessioni di lavoro comune al computer.

L'organizzazione dell'esperimento è stata curata da due docenti ed è durata cinque settimane per un totale di sei incontri di un'ora ciascuno. Tre incontri si sono tenuti nel laboratorio di informatica della Facoltà e gli altri due in un'aula seminariale. Ovviamente il gruppo ha avuto libero accesso ai computer del laboratorio per l'intera durata del corso.

A parte gli effetti collaterali della “literacy” elettronica e della critica testuale (come si può vedere dai questionari in Appendice), l'esperimento si è incentrato sullo sviluppo di competenze di analisi testuale e abilità di scrittura in L2, attraverso una serie di attività focalizzate sia sul processo che sul prodotto. La scrittura è stata provocata e organizzata tramite un questionario suddiviso in tre parti e pensato per guidare gli studenti attraverso la lettura e l'analisi delle varianti. La prima parte del questionario affronta l'aspetto linguistico dei testi e la seconda lo stile e le tecniche di narrazione. La terza è quella produttiva: agli studenti viene chiesto di elaborare una *propria* versione di un passaggio del racconto e questa versione “inesistente” deve essere costruita (liberamente) attraverso la navigazione nelle varianti.

2.2.2 Procedure

Alcuni paragrafi di “Orient-Express” sono stati trascritti diplomaticamente dagli originali e assemblati in un unico documento (riportato integralmente nell’Appendice A, § 1.6). Il documento consiste di sette versioni o passaggi organizzati in ordine cronologico e identificati con le lettere A, B, C, D, E, F, H (l’autrice introduce G solo in seguito). Per rendere i testi più accessibili e leggibili ogni versione è stata organizzata in una colonna e accoppiata con la versione successiva su una sola pagina. La numerazione delle righe segue gli originali.

I primi due incontri si sono tenuti nel laboratorio informatico, dove è stato illustrato il sito e le pagine specifiche dedicate alla Sanvitale. All’epoca di questo primo esperimento il sito conteneva un saggio critico, una bio-bibliografia, un’intervista con Francesca Sanvitale e il *syllabus* del corso. Durante questa primo incontro abbiamo spiegato brevemente agli studenti come fare un uso personale del materiale su Web e, ove necessario, abbiamo introdotto gli studenti informaticamente svantaggiati alle funzioni base di Internet e di Word (es. conteggio delle parole, taglia e incolla da altri documenti di Windows, ecc.).

2.2.3 L’analisi linguistica

La selezione dei sette passaggi di scrittura / avantesti del racconto poteva essere scaricata liberamente dal sito. Ciascuna coppia di studenti ha scelto una domanda del questionario, lavorandoci per circa dieci minuti. In seguito venivano presentate e discusse a turno le risposte. Esaminando in sequenza progressiva la struttura e il lessico dei sette passaggi, alcuni studenti hanno notato che la scrittrice privilegiava la paratassi e il periodare succinto e riguardo il lessico sembrava utilizzare maggiormente nomi e verbi piuttosto che aggettivi e praticamente mai avverbi (vedi Tabella 6).

Tabella 6. Evoluzione lessicale nelle prime 300 parole di ciascuno dei sette passaggi di “Orient-Express” (cfr. Appendice A, Gruppo 1).

Versione	A	B	C	D	E	F	H
Sostantivi	5	9	8	3	4	4	5
Aggettivi	3	6	6	3	2	2	2
Verbi	5	3	2	7	6	5	7
Avverbi	0	0	0	0	0	0	0

2.2.4 *Stile e tecniche di narrazione*

La seconda parte del questionario riguardava lo stile e le tecniche narrative. Commenti e risposte a questo livello mantengono ancora forti collegamenti con l'indagine linguistica precedente. Attraverso il confronto delle sette varianti, gli studenti hanno osservato come la Sanvitale riuscisse a sviluppare il suo stile a partire da un “grado zero” della scrittura; mano a mano che si procedeva nella lettura lo stile appariva sempre più evocativo. La narratrice introduceva i ricordi del suo passato: riflessioni e digressioni preparano e fanno emergere un'atmosfera nostalgica. La Sanvitale effettua una serie di permutazioni e sostituzioni lessicali, ma nell'ultima edizione torna indietro alla proporzione iniziale di sostantivi e aggettivi, mentre l'aspetto verbale tende a rimanere invariato.

Il primo gruppo di studenti (cfr. Appendice A, Gruppo 1) ha effettuato un'interessante analisi del ritmo dei passi misurando in modo empirico il rapporto tra sillabe con e senza “forza” (secondo la definizione degli studenti) e la lunghezza delle frasi. Gli studenti in questione per indicare il ritmo hanno utilizzato il seguente sistema di simboli: ! = sillabe prive di accento; * = sillabe con accento; /= virgola; // = punto. Secondo questa misurazione la scrittrice tenderebbe a mantenere lo stesso ritmo della frase, indipendentemente dalla lunghezza (vedi Tabella 7).

Tabella 7. Il ritmo della frase nei primi tre passaggi di “Orient-Express” (Appendice A, Gruppo 1).

Passaggio B	Passaggio F	Passaggio H
*****!*****!//	*****/	*****/
!/	*****/	*****/
!******/	*****!*****!//	*****!*****!//
!******/	*****!*****!*****!*****!//	*****!*****!*****!*****!*****!//
*****!*/	!*****!	!*****!*****!//
!*****!*****!*		!*****!*****!*

2.2.5 L’edizione di una nuova variante

Nella terza e ultima parte del questionario abbiamo chiesto agli studenti di produrre una *loro* variante del passaggio di scrittura (ricordo che si trattava di trecento parole in media per passaggio). Per creare la propria variante gli studenti sono stati “costretti” a navigare attraverso l’intero *corpus* degli otto passaggi, lavorando soprattutto con il taglia-e-incolla sui file scaricabili dal sito Web. Agli studenti abbiamo chiesto di indicare fra parentesi quadre le aggiunte di testo, considerando queste parti come “emendamenti”. Per rendere più agevole quest’esperimento *post-filologico*, durante l’ultimo incontro abbiamo fornito spiegazioni sui sistemi di “marcatura” generalmente usati in campo filologico. Una copia HTML della migliore edizione prodotta è ora disponibile sul sito (<http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants/teaching>).

2.2.6 Il computer e la scrittura

Alla fine degli incontri incentrati sull’analisi testuale, tutti gli studenti sono stati chiamati a riflettere su un altro tema che è al centro del progetto VD: l’influenza del computer sulla scrittura. Nelle loro risposte gli studenti (anche quelli che all’inizio si erano dimostrati più refrattari al PC) hanno riconosciuto in modo unanime come la videoscrittura faciliti correzioni e cambiamenti, rendendo generalmente la scrittura più semplice e meglio organizzata (“è più facile editare il testo e cambiare le risposte” cfr. Appendice A, Gruppo 3). Secondo un altro studente la

velocità della scrittura elettronica si associa meglio alla “velocità del pensiero” e dunque il computer permette una più rapida “trasformazione delle idee in scrittura”. In base ad alcune risposte un ulteriore elemento di influenza, o addirittura di disturbo, è il monitor. Questo avrebbe un impatto sostanziale “sulla lingua”, non solo per quanto riguarda l’ordine delle parole o la struttura della pagina, ma anche nella selezione delle singole parole, “preferite” ad altre solamente per il loro aspetto (“qui la scelta di una parola è più visiva che mentale: veder le parole in bianco e nero potrebbe influenzare la scelta dello scrittore e l’ordine delle parole” [cfr. Appendice A, Gruppo 5]).

2.2.7 *Esperimenti in corso: 666 o il romanzo circolare*

L’esperimento condotto su “Orient-Express” ci ha incoraggiato a realizzare un progetto simile per la sezione spagnola. Abbiamo così scelto *El mapa de las aguas* di Ángel García Galiano (Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998), un romanzo caratterizzato da una inusuale struttura interna. I cinque capitoli che formano l’attuale libro in origine erano cinque storie indipendenti, scritte dall’autore in periodi diversi. Temi, personaggi, ecc. coincidono solo “per caso”. Dunque il romanzo non è una struttura che si è sviluppata verticalmente, dall’interno, per poi trasformarsi in un’entità indipendente. È piuttosto una collezione di storie concepita in un ordine casuale e solo in seguito trasformate in capitoli separati di un romanzo, sviluppandosi in modo orizzontale. Ovviamente l’autore ha curato le connessioni tra i capitoli passo per passo, stesura dopo stesura, arrivando alla forma finale solo nell’ultima versione.

L’ordine dei capitoli della storia nella prima versione del romanzo non corrisponde alla versione definitiva. Ma in realtà le connessioni interne sono così numerose che in qualunque ordine vengano letti i capitoli il contenuto non cambia molto. La consapevolezza di questa circolarità “in cui ogni punto è equidistante dal centro”, come afferma Galiano²⁰, ha

²⁰ L’intervista, in Real Audio, è disponibile sul sito.

incoraggiato l'autore a pensare che il testo potesse anche essere letto in formato elettronico, ad esempio su CD-ROM: il supporto digitale poteva in effetti permettere al lettore di creare dei percorsi di lettura multipli (un espediente letterario che ricorda molto le opere di Calvino, Cortázar e Borges fra gli altri). Quest'idea di un'opera aperta, una specie di romanzo ipertestuale *ante litteram*, potrebbe diventare realtà grazie a VD.

Il vantaggio per gli studenti sarebbe duplice: non solo avrebbero la possibilità di leggere tutte le diverse stesure di una storia, ma facendo un confronto tra stile e linguaggio fra i diversi passaggi, e seguendo gli indizi lasciati dall'autore, gli studenti potrebbero creare i propri link narrativi. In altre parole (lavorando per esempio con HTML) creare *il proprio (iper?)testo*.

2.2.7.1 Obiettivi dell'esperimento

La prima fase dell'esperimento segue un percorso simile a quello della Sanvitale. Abbiamo concentrato l'analisi su un capitolo di *El mapa*, "666", che è già disponibile sul sito in tre versioni: la prima (A) scritta nel 1993 come racconto indipendente, la seconda (B) nel 1994, rivista dall'autore per essere inserita in un racconto più esteso e infine l'edizione finale (C), scritta nel 1997 e pubblicata nel 1998.

Come nell'esperimento precedente è stato progettato un questionario in due parti rivolto agli studenti. La prima parte riguarda la comprensione linguistica, ed è incentrato sui seguenti aspetti: 1) identificare i cambiamenti avvenuti nel passaggio dalla versione racconto al romanzo (cioè gli elementi introdotti per creare coesione e continuità con le altre parti del testo); 2) analizzare i passi significativi per lo studio dello sviluppo dei personaggi attraverso i tre stadi della scrittura. La seconda parte ha lo scopo di studiare più nei dettagli lo stile dell'autore attraverso tre diverse versioni.

Ciò che segue riassume le diverse fasi del metodo di insegnamento e i loro obiettivi: **Fase 1:** lettura completa del romanzo e analisi della sua struttura.

Obiettivi: sottolineare gli aspetti strutturali distintivi del testo: circolarità, interconnessione tra i diversi capitoli, ecc.

Fase 2: analisi comparativa delle tre versioni di “666”

Obiettivi: ricerca e classificazioni delle varianti introdotte dall'autore nei tre stadi della scrittura: interpolazioni narrative (amplificazione o diminuzione del ruolo di alcuni personaggi; riflessioni del protagonista-narratore, ecc.); varianti linguistiche (il cambiamento dei termini generici in termini più specifici, che rafforzano il livello espressivo); varianti stilistiche (in quale versione l'autore cambia principalmente il testo; identificare i cambiamenti che avvengono durante la trasformazione dalla storia iniziale al capitolo del romanzo e analizzare i collegamenti aggiunti per creare una coesione con il resto del testo).

2.3 Esperimenti in cantiere. Il processo di scrittura: tre autori italiani a confronto

2.3.1 Prerequisiti e materiali

L'idea centrale dell'esperimento realizzato nel '97 è che per comprendere in profondità il processo di scrittura sia necessario analizzare più varianti-testo possibili. Partendo dal materiale autentico degli scrittori è possibile mostrare come un testo si evolve dal primo abbozzo alla versione finale. In linea di principio non c'è grande differenza fra come lavora un narratore e come lavora un saggista: spesso anzi i meccanismi della scrittura narrativa facilitano il compito didattico. Nel corso che qui propongo verranno utilizzati i materiali dei tre autori italiani: Sanvitale, Vacca e Cerami. Alle risorse già presenti e alla disponibilità costante di un tutor dovrebbero essere affiancati un forum ed una serie di esercizi da svolgere sia *online* (moduli compilabili in rete) che *offline* (documenti da scaricare). Una possibilità da esplorare è quella di organizzare alcune sessioni di videoconferenza direttamente con gli autori.

2.3.2 Obiettivi e organizzazione del corso

Obiettivo del corso è familiarizzare gli studenti con il processo di scrittura, esplicitando di volta in volta le regole che vanno applicate nella stesura di qualsiasi tipo di testo. A questo scopo verranno discussi i modelli di apprendimento della scrittura più comuni (Hayes 1996 in campo cognitivista, Grabe / Kaplan 1996 per la linguistica applicata) e adattati per l'italiano (Corno 1999). A questi due approcci verrà affiancata una breve presentazione della critica delle varianti e della critica genetica francese mettendola in relazione col processo di scrittura.

Il corso è suddiviso in tre parti più una prova finale, da stabilire di volta in volta. Per poter sfruttare le potenzialità offerte è necessaria una conoscenza di base della posta elettronica e degli strumenti di navigazione in Internet. Oltre ai tre moduli citati è richiesto agli studenti la partecipazione al forum di discussione con almeno un intervento settimanale. Parte centrale del corso è l'attività di analisi, smontaggio e elaborazione autonoma di uno o più testi. Di ciascun autore verranno messe a disposizione più versioni di uno scritto, in genere narrativo, da leggere e comparare direttamente in rete attraverso un sistema misto di cornici e Java Script (per un esempio scorrere l'autografo di <http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants/frame.htm>).

Gli studenti, dopo aver letto e consultato testi e materiali associati (ad esempio le interviste agli autori, alcune in formato Real Audio) dovranno compilare in linea un questionario e spedirlo al tutor. La terza parte del questionario prevede una attività di scrittura guidata, dove i partecipanti dovranno produrre un testo linguisticamente e stilisticamente coerente a partire da due, tre o più versioni di uno stesso racconto.

Ecco uno schema riassuntivo dei temi che verranno trattati nei tre moduli (Per un esempio di esercizi online di comprensione testuale si veda nel nuovo sito la sezione *Teaching* [Fig. 14]):

MODULO 1	Introduzione teorico-metodologica (online)	1) mini-storia della genesi testuale da Petrarca a Flaubert 2) il concetto e la pratica della revisione 3) le cinque fasi del processo compositivo 4) il ruolo del computer nel processo di scrittura
MODULO 2	Lettura e analisi dei testi (online)	Comparazione di quattro testi in varie versioni: a) un racconto in otto passaggi di Francesca Sanvitale; b) un racconto di Roberto Vacca in due versioni; c) due racconti di Vincenzo Cerami in due versioni
MODULO 3	Questionario ed esercizi (on e offline)	Il questionario, che terrà occupati gli studenti lungo tutto il corso, è suddiviso in tre parti: 1) comprensione linguistica e grammaticale; 2) analisi delle strutture narrative; 3) costruire un “nuovo” testo a partire dalle varianti dell'autore prescelto (cfr. <i>ultra</i> Appendice A)

The screenshot shows a web page with a header for the University of Edinburgh. The main content area is titled "FILL IN THE GAPS" and "Orient-Express" Exercise n. 1. It includes a form for "Your Email for replying" and a list of links on the right: "Div in Sla", "Syllabus", "Questionnaire", "Course Material", "Students Essays", and "Exercise". The exercise is divided into two steps. Step 1 asks the user to identify the version of "Orient-Express" from a list of eight options (A-H). Step 2 asks the user to read a text and select missing words from eight versions (A-H). The text provided is: "Si [] e aveva ordinato l'acqua minerale: voleva sembrare disinvolta e invece manifestava un lieve nervosismo. Quando Gianluca aveva telefonato lei [] per caso quel ristorante []". At the bottom, there is a navigation bar with links: "Authors", "Text", "Teaching", "Forum", and "Search".

Fig. 15. L'esercizio sulle varianti di "Orient-Express" (vedi <http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants/teaching/>).

2.3.3 Calendario

La durata del corso dovrebbe oscillare fra le 5 e le 10 settimane, a seconda del livello degli studenti e del grado di approfondimento dell'analisi testuale. Il carico di lavoro per gli studenti è di circa 5 ore settimanali (escluse eventuali attività complementari, come le sessioni nel

laboratorio di informatica). Poiché i materiali a disposizione sono molto flessibili, il corso è strutturabile nei livelli elementare, medio e avanzato.

Un calcolo approssimativo del monte ore di lavoro necessario per lo svolgimento e la preparazione del corso è dato qui di seguito:

Modulo	Ore di preparazione	Tutoraggio (include l'assistenza online)
Introduzione teorico-metodologica	20 ore	2 ore settimanali
Lettura e analisi dei testi	15 ore	3 ore settimanali.
Questionario ed esercizi	10 ore	2 ore settimanali
La natura del processo compositivo: osservazioni e consigli finali	5 ore	2 ore nell'ultima settimana
Forum	6 ore	1 ora settimanale
Correzione compiti	=	1 ora settimanale (varia a seconda del numero degli studenti)
Prova finale	5 ore	3 ore nell'ultima settimana (ma vedi sopra)

3. Riepilogo

In questa terza parte abbiamo osservato una filologia che, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra (a volte letterale) del Web: i testi pubblicati esistono, ma noi chiediamo varianti “fittizie” e avantesti virtuali agli scrittori. A partire da testi letterari allo stato ‘brado’ e in più redazioni, abbiamo chiesto a studenti di italiano come L2 di osservare il processo compositivo e di costruzione dell’opera, spulciando differenze di ogni tipo. Attraverso varianti e bozze (spesso mostrate sia in formato testo che immagine) gli studenti studiano le riformulazioni possibili, il farsi e disfarsi del testo, e capiscono che la lingua, anche sulla penna o in bocca ai parlanti più colti, non è mai perfetta, ma si affina col tempo:

Final published version of articles don’t include transcripts of brainstorming sessions, of initial drafts, of conversations between/among colleagues – all of which are evidence of the dynamic writing process and all of which are omitted in most print-bound (and even some electronic) publications. All that we’re left with are static, reified, lifeless objects. And our students, seeing these objects, have no sense of the processes behind these products, and can therefore easily (and mistakenly) assume that such objects flowed effortlessly from the writer (a linguistic Mozart) [...]. (Nahrwold 1997).

Molto presto ci siamo accorti che l’accesso ai testi in formato digitale non solo cambiava radicalmente questa percezione del testo, ma anche il rapporto con la ricerca e gli stessi *autori*. Gli studenti erano in grado di produrre non solo commenti, ma a partire dalle varianti d’autore, con un semplice taglia e incolla, componevano versioni alternative del racconto originale. Cambiando un finale, un incipit o semplicemente un aggettivo: agendo *su* e *nel* testo. Costruendo attorno al testo iniziale una galassia di testi possibili e paratesti – ad esempio gli scambi di email e i messaggi di un forum. Si realizzava insomma – *mutatis mutandis* – il sogno originario di Tim Berners-Lee: la rete non come mero sistema di pubblicazione, ma come *sistema autore*.²¹

²¹ “I have a dream for the Web... and it has two parts. In the first part, the Web becomes a much more powerful means for collaboration between people. I have always imagined the information space as something to which everyone has immediate and intuitive access, and not just to browse, but to create.” (Berners-Lee 2000: 169).

Messi di fronte al *processo*, gli studenti scoprono con facilità la vocazione dinamica e aperta del testo. Queste scoperte, per studenti di primo anno come i nostri, non sarebbero state possibili senza il computer. D'altronde questo stesso progetto, l'idea dal quale nasce, non sarebbero esistiti senza il computer. Forse ha ragione Roy Harris quando scrive:

Il problema [della scrittura] non poteva essere posto in modo chiaro fino a quando la scrittura stessa non si fosse ridotta alle dimensioni di un microchip. Solo con l'ultima rivoluzione della comunicazione è diventato ovvio che l'origine della scrittura deve essere legata al futuro della scrittura in modi che oltrepassano completamente il discorso orale. (Harris 1998: 175).

È la dimensione digitale il luogo dove si incontrano le scienze del testo: scienze cognitive, psicologia della composizione, linguistica, filologia.²² Ma dunque, ancora prima del *testo*, qual è il futuro della *scrittura*?

Oggi la scrittura si allinea fundamentalmente su tre assi: a) informazione, b) organizzazione, c) presentazione. Solo il secondo coinvolge pienamente contenuti, nel senso che può dare luogo a nuove forme espressive. E questo, paradossalmente, è l'aspetto meno esplorato del Web. Oggi – oggi in senso letterale, data dell'ultima revisione di questo documento – il Web è soprattutto ricerca (*retrieval*) e presentazione delle informazioni. Tranne alcune eccezioni (le scritture sincrone trattate nella Parte I, § 3.3) la scrittura su web, o meglio, quello che in questo momento si fa con Web, ha ancora troppo poco a che fare con i contenuti, che vengono tuttora elaborati all'interno del mondo dell'alfabetizzazione cartacea. *Varianti Digitali* è un modo per tentare di aprire strade nuove.

²² Anche uno studioso e didatta della scrittura di grande esperienza come Dario Corno è d'accordo nell'attribuire alla “spinta dell'industria e dell'alfabetizzazione informatica” la nuova primavera della scrittura (Corno 1999a: 211-212).

Conclusioni

1. La convergenza fra filologia, scienze cognitive e scienze della comunicazione

Karl Eric Rosengren, autore di una fortunata introduzione ai *communication studies* (Rosengren 2001) ha messo a punto una mappa tridimensionale delle discipline scientifico-accademiche nota come “cubo di Rosengren” (2001: 23-24). In questa mappa trovano posto anche molte delle discipline che fanno parte delle scienze sociali (anche se non tutte, come ci tiene a sottolineare lo studioso). “Questa tipologia tridimensionale”, scrive Rosengren (2001: 23), “rappresenta il tentativo di fornire una visione provvisoria del caleidoscopico mondo intellettuale all’interno del quale si colloca la nascente disciplina della comunicazione.” Ebbene, stupirà il letterato tradizionale che in questa rappresentazione la filologia si trovi accanto da un lato linguistica e informatica e dall’altro le comunicazioni di massa. Ma il disegno si chiarisce quando leggiamo che per Rosengren filologia, linguistica, cibernetica e informatica sono discipline “orientate al cognitivismo” (2001: 23), cioè “studiano in primo luogo le caratteristiche più o meno formali degli strumenti elementari per i processi di comunicazione e di controllo”. È un peccato che l’autore non approfondisca queste affermazioni, perché a mio giudizio si tratta di intuizioni niente affatto scontate: per il “profano” Rosengren l’insieme delle discipline che studiano i processi e gli strumenti della comunicazione sono ‘naturalmente’ cognitiviste.

Ma su quale terreno è possibile costruire concretamente questa convergenza? Io credo che il punto di contatto sia nell'idea di comunicazione come *continuo patteggiamento*. L'instabilità è nella natura stessa della comunicazione: "la comunicazione fra esseri umani è un processo interattivo e pluriplanare" (Gensini 1999a: 25). L'idea moderna del testo come "perenne approssimazione al valore" (cfr. Parte II, § 3) è un atteggiamento teorico condiviso dalla teoria semiotica di Peirce: "ogni processo di comprensione si traduce nel passaggio da un interpretante a un altro, con una continua opera di riformulazione/interpretazione che non coinvolge più direttamente l'oggetto, ma si muove asintoticamente verso di esso. [...] Costitutivi alla prassi semiotica sono dunque, su una scala temporale aperta, l'innovatività e lo scarto: la semiosi non può, in linea di principio, che essere illimitata [...]" (Gensini 1999a: 38-39). L'opera di "continua riformulazione/interpretazione" ci riporta ai modelli processuali e dialogici della scrittura propugnati delle scienze cognitive. Siamo insomma di fronte a una teoria della conoscenza, che può essere così riassunta:

[...] il carattere non intuitivo ma ipotetico e approssimato della conoscenza impedisce che essa possa mai riposarsi in un'adeguazione integrale all'oggettività; la costituzione dei segni e dei significati si svolge nel tempo, ogni atto semiotico non può dunque mai essere ripetitivo e non risentire della storia degli uomini quali facitori di segni, ogni occorrenza segnica è quindi nuova e interpretativa; né infine credenze e regole d'azione possono restare immobili, ma sono sempre costrette, in varia misura, a riformularsi per affrontare le improvvise insorgenze dell'esistenza.¹

1.1 Computer, dialogicità, processo: una svolta epistemologica?

Dalla discussione dei capitoli precedenti emergono due linee di apertura alla tecnologia abbastanza distinte (soprattutto per ciò che riguarda la direzione della ricerca): una posizione si muove nel tradizionale universo testuale dell'umanista, da Petrarca a Gutenberg, secondo la quale ciò che è essenziale è preservare la *memoria* (la codifica) e così garantire la

¹ Introduzione di Massimo Bonfantini a Peirce (1980: xxxv).

continuità del circolo ermeneutico; l'altra posizione assume un punto di vista che – in modo del tutto provvisorio – ho definito post-testuale (Parte II, § 2). Come abbiamo visto nella Parte I (§ 2.4), questa posizione affonda le sue radici nell'arte, nell'estetica e nella filosofia del primo Novecento, a tal punto che forse si potrebbe parlare di una *svolta epistemologica*. Per ciò che riguarda la letteratura, il percorso teorico si snoda fra alcuni nomi che abbiamo visto rincorrersi in varie opere citate: Poe, Valéry, Vygotskij, Bachtin.

Ciò che accomuna gli ultimi tre è una *concezione dialogica* dell'opera d'arte e del pensiero – in definitiva *della conoscenza*.² Alla scoperta di questo dialogo (che è insieme scoperta dell'*altro* e dell'*ambiente* che circonda l'uomo e la sua opera) si salda la rinnovata attenzione per la *craftmanship*, attitudine rinascimentale che il Romanticismo aveva oscurato (Parte I, § 1.3.1). Il fronte romantico dell'unicità e originalità di autore e opera – incarnatosi nella stampa e rivelatosi nel dogma del *copyright* – si incrina sotto la duplice pressione delle tecnologie di riproduzione e diffusione dell'opera d'arte e dei nuovi mezzi di comunicazione.³ Difficile dire se la concentrazione sull'aspetto processuale dell'opera generi o accompagni la crisi della filologia positivista. Certo è che l'edizione critica si apre al dubbio (Bédier) e alla “topografia variantistica”, per usare una felice immagine di Maria Corti proprio riferita a Valéry (1997⁶: 114). Sarà naturale per la critica d'impronta strutturalista e semiotica (lo ricorda Benvenuto Terracini [1976: 393-394]) accogliere e sviluppare l'idea dell'opera come processo, un punto di vista che Contini definisce “di produttore e non di utente” (Parte II, § 3). Eppure l'utente riapparirà. E saranno proprio gli allievi dello strutturalismo, attraverso l'incontro con l'informatica⁴, ad ampliare quella visione del testo coinvolgendo la

² Notevoli sono i punti di contatto fra Bachtin e Vygotskij, sui quali rimando senz'altro all'ottimo volume di Ponzio (1992: 118-128); mentre per i rapporti fra Bachtin e Valéry e sulla poetica del dialogo cfr. Biancofiore 1993.

³ Aspetti rilevati e discussi da Valéry e Benjamin fin dal loro primo apparire; non a caso una lunga citazione del primo appare in esergo a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Benjamin 2000: 18).

⁴ Un incontro, come s'è visto (cfr. Parte II, § 2.2 e Parte III, § 1.2), non privo di incomprensioni e resistenze.

comunità degli interpreti tanto nella *ricostruzione* (la codifica) che nella *produzione* dell'opera (la *hypertext theory*).⁵ Ma l'attacco al fronte romantico si estende ad altri campi: mentre in Francia Valéry elabora la sua teoria poetica, in Russia, un umanista di formazione, Lev Semenovič Vygotskij, getta le basi della psicologia cognitiva. Fra i tre principi "che sono alla base del nostro approccio all'analisi delle funzioni psichiche superiori", scrive Vygotskij nel 1930, vi è quello di "analizzare i processi e non gli oggetti" (Vygotskij 1987: 94). Vygotskij introduce nella psicologia il concetto di mediazione essere umano-ambiente, applicandolo all'uso dei segni e degli strumenti: "come i sistemi di strumenti, i sistemi di segni (linguaggio, scrittura, sistemi numerici) sono creati dalle società lungo il corso della storia dell'umanità e cambiano con la forma della società e il livello del suo sviluppo culturale."⁶ In definitiva, per Vygotskij "la mediazione delle forme della conoscenza umana si attua attraverso la mediazione semiotica" (Vygotskij 1998: 50). Non credo sia una forzatura scorgere in questa "mediazione" i primi passi dell'incontro fra i molteplici linguaggi della comunicazione e i differenti supporti. L'approccio dello psicologo russo, nonostante le numerose manipolazioni e censure alla sua opera⁷, è destinato ad avere un'enorme fortuna incontrandosi con le correnti del determinismo filo-marxiano in campo filosofico, sociologico, linguistico, antropologico. Vygotskij, la cui ricchezza teorica oltrepassa la psicologia per abbracciare estetica, linguistica, semiotica, può essere considerato uno dei padri di quella svolta che attraversa la geografia intellettuale del XX secolo: da Spengler a Mumford, da Polanyi a Innis, da Leroi-Gourhan a Havelock, sino a McLuhan, Ong, Goody e oggi le scienze cognitive (cfr. Parte I, § 1 e § 4.3), lo spartiacque è ancora una volta lo *artifact*.

⁵ Sui rapporti teorici fra critica ipertestuale e variantistica vedi il recente intervento di C. Pusceddu al convegno CLiP 2001 (<http://www.uni-duisburg.de/FB3/CLiP2001/abstracts/>).

⁶ Dall'introduzione di M. Cole e S. Scribner (in Vygotskij 1987: 20).

⁷ Ne dà un preciso resoconto l'introduzione di L. Mecacci alla nuova edizione di *Pensiero e linguaggio* (Vygotskij 1998: v-xxi).

A partire dagli anni Sessanta il computer, strumento di manipolazione simbolica per eccellenza, diventa il terreno di coltura, e in taluni casi lo “specchio”, dell’insieme di questi movimenti intellettuali. Oggi è nella rete che tutte queste discipline si incontrano: dalla *Human-Computer Interaction* alla psicologia della scrittura, dalla filologia elettronica alla pedagogia multimediale – quest’ultima impegnata nella legittimazione o nella critica delle tecnologie di scrittura (Hawisher / Selfe 1989 e 1991, Holdstein / Selfe 1990, Selfe / Hilligoss 1994) – fino all’antropologia e alla sociologia del cyberspazio (Escobar 1996, Castells 2000), sfuggire a *questo* dialogo diventa impossibile.

1.2 Lo studio della post-testualità digitale

È dal crocevia appena abbozzato che dobbiamo partire per elaborare un qualsiasi programma di ricerca sul binomio comunicazione scritta / nuove tecnologie. Tale programma di ricerca deve tener conto dell’odierna organizzazione e fusione del sistema dei media, della diffusione di una cultura di massa i cui fruitori hanno “scavalcato” – molti senza mai incontrarlo – il mondo del libro. Basti pensare allo sforzo di Manzoni per creare una lingua unitaria attraverso il romanzo, oggi diventata realtà, come aveva previsto Devoto, grazie ai mezzi di comunicazione di massa.

A tale proposito Horace Newcomb, massmediologo statunitense, ci ricorda che anche la televisione fu interpretata e realizzata ai suoi primordi in modo “testuale”. Basta pensare ai programmi degli anni cinquanta, dove non si ammetteva quasi improvvisazione: la ‘spontaneità’ in TV è stata introdotta solo a partire dalla fine degli anni sessanta, e in modo molto graduale. Tuttavia, “l’obiettivo non è semplicemente quello di dipanare gli elementi del testo, ma piuttosto di riconoscere la natura essenzialmente dialogica di tutte le forme di comunicazione. I ‘linguaggi’ e le ‘parole’ interagiscono gli uni con le altre per costruire una nuova totalità.” (Newcomb 1999: 11). L’analisi della televisione come Forum e struttura molteplicemente dialogica, può essere applicata anche alle

nuove forme di comunicazione telematica – come i più volte citati ambienti di simulazione (Turkle 1997), dove però la dialogicità non coincide col parlato, e la poliglossia che Newcomb recupera da Bachtin è di *linguaggi* e non di lingue:

Ciascun ascoltatore, ciascun lettore, ciascuno spettatore immette un'analoga complessità nella ricezione della comunicazione, introduce una gamma di contesti, in cui la "parola" è ricevuta e resa parte del mondo del ricevente. [...]. Un risultato importante di questo modello è che le intenzioni degli iniziatori di una comunicazione sono costantemente rifratte dai contesti della ricezione. Bachtin paragona i messaggi ad un raggio di luce, una parola-raggio che entra in "un'atmosfera piena di parole estranee, giudizi di valore e accenti attraverso i quali il raggio passa nel percorso verso l'oggetto; l'atmosfera sociale della parola, l'atmosfera che circonda l'oggetto, fa scintillare le sfaccettature dell'immagine." (Newcomb 1999: 12).⁸

Questa citazione ci ricorderà le osservazioni di Pellizzi sull'ipermedia (cfr. Parte I, § 2.4.2) e, per contrasto, le considerazioni di Naomi Baron sulla dimensione ibrida (*pidgin*) della lingua elettronica (Parte I, § 3.1). Oggi infatti si corre il rischio di analizzare *testualmente* la realtà digitale, così come i primi paleontologi furono tentati di interpretare come "scrittura" i segni e le pitture dei cavernicoli (Leroi-Gourhan 1977: 227-229). La natura dialogica e il contesto della comunicazione di cui ci parlano studiosi di discipline diversissime fra loro dovrebbero metterci in guardia dal valutare i nuovi strumenti e le nuove forme di comunicazione attraverso gli occhi mono-dimensionali di una singola disciplina, di una singola prospettiva storica. Il persistere di una visione testo-centrica in filologia (cfr. Parte II, § 2) non ha solo un effetto deformante sul presente, ma rischia di ostacolare una lettura diversa del passato.

Dentro il problema della comunicazione stanno i suoi prodotti storici: testo, filologia, scrittura; se quest'ultima cambia – se i rapporti di forza cambiano fra i suoi attori – tanto i *prodotti* che le *interpretazioni* sono destinati a cambiare. Il computer ha contribuito a svelarci la fragilità delle nostre convinzioni sul testo:

⁸ La citazione di Bachtin (in italiano nel testo) è tratta dalla raccolta *The dialogic imagination*, a cura di M. Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, p. 277.

Anche il Testo letterario trattato con la macchina per essere “compreso” deve necessariamente essere scomposto e ricomposto, tipologizzato per categorie informative, “decostruito”: deve dunque essere reso sempre più omogeneo ai molteplici “testi” che formano l’universo comunicativo, rinunciare ad essere “Testo” per assumere il ruolo di “discorso” [...]. Tra il grande artigianato del critico-filologo ovvero dell’operatore computerizzato[...] e l’“impero” del lettore/fruitore si pone la molteplicità dei testi e dei metodi, la pluralità e la frammentazione delle letture, l’impossibilità, ormai, di un’*auctoritas* e di un Canone stabile e consensuale, di un “punto di vista” o di un filtro unico che fissi i “Valori” della produzione e dell’interpretazione. Proprio per questo le nuove gerarchie dei Testi (e dei generi) e delle letture si producono in una instabilità complessiva, in un continuum mobilissimo e spesso effimero, i cui giochi sono infine storici, non sono fissati cioè immediatamente solo dal singolo metodo (e della singola lettura) ma anche dalle mutevoli dislocazioni del potere nel triangolo Autore-Testo-Lettore e dalla coscienza (“come vi si sta dentro”) con cui si assume il proprio ruolo nel circolo ermeneutico: compreso, al limite estremo, il “Silenzio”, certo [...] ma compreso anche, perché comunque ineludibile, all’altro estremo, il “conflitto delle interpretazioni” [...] (Antonelli 1985: 242-243).

Se la filologia – o qualunque cosa sarà in futuro – vuole continuare ad analizzare la realtà di codici e media che verrà, deve imparare, come ha fatto in passato, ad attingere alle *forme espressive coeve* e a seguirne l’evoluzione (anche *tecnica*), giacché “ogni epoca produce un suo tipo di segnicità” (Corti 1986: 183). Come abbiamo osservato gli strumenti informatici non sono solo un ‘aiuto’ per il critico. Non si tratta dunque di un ‘aggiornamento’ o di un adeguamento: si tratta di una rifondazione. Questa disciplina deve iniziare a comprendere nell’analisi di un’opera, tanto per iniziare, una riflessione seria sugli strumenti specifici della produzione. Vanno poi studiate le varie strutture di comunicazione coinvolte nell’opera multimediale e i mezzi tecnici necessari per il loro raggiungimento – ma queste competenze devono essere acquisite dal filologo anche per realizzare correttamente il suo lavoro più tradizionale, che è quello di *editore* e *critico*. Insomma, in poche parole, se si vuole rifondare la disciplina è necessario un *nuovo curriculum*.

2. Per un nuovo curriculum degli studi umanistici

La fusione o diluizione della letteratura nelle scienze della comunicazione (come profetizzato da McLuhan in una lettera a Innis [1988: 47-53] e da Ong [1968: 227-229]) può spaventare non solo alcuni filologi e letterati, ma minacciare le discipline umanistiche nel loro complesso. Vorrei tentare di stemperare le loro (le nostre) ansie. Non è in crisi quello che abbiamo imparato fino ad oggi, e che i grandi critici e filologi ci hanno insegnato: quello che è in crisi è un metodo di gestione e di concezione del tempo della scrittura (parola che preferisco a “testo”). Perché nella scrittura, non c’è un prima e un dopo, un sopra e un sotto, un meglio e un peggio; c’è solo un processo. E il destino del processo non è in mano all’autore oggi come non lo era ieri.

Di fronte alla complessità della scrittura moderna (e questa scoperta la dobbiamo tanto agli autori che alla loro critica) non è stato più possibile fare ricorso come prima a categorie come “ultima volontà dell’autore”, *intentio operis* o *intentio auctoris*, la raccolta, la selezione e l’analisi “scientifica” delle fonti.⁹ Di volta in volta il nostro giudizio ricostruttivo si è fondato sull’*usus scribendi* (una delle più grandi e fortunate mistificazioni della filologia), sul contesto storico, politico e oggi sociale o etnico. Ma quelle scelte erano minate alla base, perché presupponevano un fine ultimo: il libro. La *dimostrazione* della scrittura. Il libro come strumento di diffusione, comunicazione e controllo della cultura (il “patrimonio” testuale). Per leggere dovevamo “editare”, per editare essere autori, per essere autori essere “unici” e “originali”.

Dunque oggi le scienze filologiche (ecdotica, paleografia, bibliografia testuale, ecc.) come metodo di ricostruzione del passato (quale passato, se una pagina web scompare o muta o si rigenera come “la pelle degli

⁹ Di qui la difficoltà degli scienziati-filologi di fronte a certi aspetti della modernità testuale: “[...] resta il dato di fatto che un’oggettività scientifica, problematica sempre, è esclusa in partenza in autore come Fernando Pessoa per il quale non hanno senso, proprio perché esclusi da lui stesso, criteri come l’*intentio operis* o l’*intentio auctoris*.” (Peloso 1997: 10).

eroi mitologici”? [Parte I, § 2.2.1)], cioè come metodo storico, appaiono in crisi.

La filologia com'è stata praticata fino a oggi non è morta o inutile: diciamo che è *insufficiente*. Insufficiente più che a *fare a capire* (nel senso etimologico di prendere possesso, *afferrare* col discorso) le nuove forme di comunicazione che si muovono, per riprendere ancora Leroi-Gourhan, su un asse multidimensionale. D'altronde spogliarsi del pregiudizio filologico è necessario anche se vogliamo valutare gran parte della letteratura prodotta dopo la diffusione del cinema e della televisione. Spogliarsi del pregiudizio filologico vuol dire anche rinunciare a una qualsiasi teoria totalizzante dei media, come abbiamo visto nella prima parte, e alla pretesa di identificare la modernità con l'Occidente e le continue “ondate” di rinnovamento tecnologico. La filologia – o ribattezziamola *scienza del testo* – non è indebolita nelle competenze che forma, ma nella sua pretesa di costruzione e ricostruzione del mondo.¹⁰

Questa *rinnovata* crisi del testo (Antonelli 1985: 160) e dell'interpretazione del mondo ad esso collegato è salutare, se libera forze sane sia all'esterno che all'interno dell'accademia e sblocca i metodi e le consuetudini disciplinari. Occorre perciò riaffermare il principio baconiano secondo cui senza un nuovo curriculum è *impossibile fondare scientificamente una nuova metodologia*. La sfida è molto complessa, e probabilmente dovremo imparare a lavorare come le *équipes* internazionali di ingegneri, biologi, fisici, chimici, ecc. che dirigono le grandi imprese industrial-scientifiche del nostro tempo. Dobbiamo *ricominciare* a studiare, e non possiamo farlo da soli: filosofia, letteratura, informatica, storia, linguistica,

¹⁰ “Tutto quello che possiamo dire è che il significato di qualsiasi cosa è inerente ai rapporti con altre cose: rapporti storici, causali, inclusivi, spaziali, affettivi, o cos'altro possiamo immaginare” (Bruner 1989: 212). È una frase che deve molto a Vygotskij (e che non sarebbe dispiaciuta a Foucault); e infatti gli autori commentano: “Il significato delle cose, della realtà, del mondo non è, appunto, dato, ma rinvenuto-scoperto-costruito in rapporto al contesto culturale che lo esprime e in cui ha luogo.” (Scaratti / Grazzani Cavazzi 1998: 300). Questo ricorda a sua volta la realtà come sistema di segni = “testualità culturale” di Lotman e Uspenskij (cfr. Corti 1997: 16). Per l'influenza su

sociologia (per citare solo alcune discipline), devono unire le loro forze e lavorare su progetti comuni.

Se noi *textual scholars* non saremo capaci di indicare e costruire insieme questo cammino, se non accetteremo neppure questa sfida, saremo condannati allo studio delle forme espressive del passato, ovvero a una *archeologia testuale*. E, ciò che è peggio, perderemo ancora di più, come intellettuali, la capacità di incidere sulla realtà.

Per *scholarship* testuale non intendo solo il testo scritto, ma tutto il complesso di conoscenze e saperi che costituiscono il bagaglio dell'umanista: la filosofia, la linguistica, la storia dell'arte (conoscenza e sensibilità per il figurativo), il teatro, il cinema, l'archeologia, ecc. Rispetto ai suoi colleghi scientifici il laureato in materie umanistiche forse ha una marcia in più: il mondo dell'informazione – inteso come metodo di ricerca, lettura e analisi dei segni – è il suo mondo¹¹.

Oggi ci troviamo in una situazione per certi versi simile a quella di Edison e Siemens, quando alla fine dell'Ottocento crearono le grandi compagnie elettriche. Entrambi dovettero reclutare i primi tecnici dell'elettricità fra i telegrafisti – gli unici che avevano competenze appropriate (Ortoleva 1997²: 185). Un esempio più vicino alla nostra sensibilità ci viene da Walter Benjamin a proposito del 'riciclarsi' dei pittori di miniature, che già verso il 1840 diventarono

fotografi professionisti, dapprima a tempo perso, poi in modo esclusivo. Le esperienze derivanti dal loro precedente mestiere erano loro d'aiuto, e l'alto livello delle loro realizzazioni fotografiche è dovuto non alla loro preparazione artistica bensì alla loro perizia artigianale. (Benjamin 2000: 65-66).

Bruner della filosofia del linguaggio e soprattutto di Wittgenstein cfr. Scaratti / Grazzani Cavazzi 1998: 302.

¹¹ Joseph Weizenbaum, scienziato pacifista e padre 'scettico' dell'intelligenza artificiale, scrive nel suo bellissimo *Computer Power and Human Reason*: "[...] il computer è fondamentalmente un manipolatore di simboli. Tra i simboli che può manipolare ce ne sono alcuni che gli uomini, e in un certo senso anche i computer, interpretano come numeri. Tuttavia quasi tutti i computer passano molto, anzi la maggior parte del loro tempo facendo lavoro non numerico." (Weizenbaum 1987: 81)

Entrambi le vicende ci suggeriscono che l'innovazione tecnologica fa emergere professionalità e mestieri *ibridi*, e che in un determinato momento storico si apre uno spazio molto vasto per la sperimentazione e la creatività dei singoli. Successivamente il sistema si stabilizza e a poco a poco gli spazi si chiudono: nascono gli equilibri monopolistici e i cartelli e le istituzioni educative fissano i percorsi di formazione. In questo momento il problema maggiore è la consapevolezza, *soprattutto da parte degli umanisti*, di queste potenzialità professionali e del poco tempo a nostra disposizione. Gli umanisti devono far sentire la loro voce lì dove le nuove tecnologie tracciano i contorni delle professioni future. Un futuro dal quale il *bias* della testualità, come abbiamo visto, non è affatto bandito.

Concludendo, mi pare di poter dire che, grazie alla digitalizzazione, le *humanities* stanno uscendo dalla loro 'infanzia'. È stata un'infanzia dorata, all'interno del recinto di un giardino elitario: l'alfabetizzazione. Questo è un problema che il libro, da solo, non ha saputo risolvere.¹² Certo non possiamo dare la colpa (o il merito) ai supporti, ma è lecito sperare che il computer acceleri i processi di diffusione della lettura e della scrittura e, insieme, ci aiuti ad andare *oltre*. La rete è già adesso uno strumento più aperto e più complesso del mondo della stampa. Il documento scritto – pensiamo alle leggi e alle carte costituzionali – ha impiegato secoli per raggiungere, e poi per creare (e solo in alcuni paesi), un pubblico di massa. La televisione lo ha fatto in una generazione. Internet lo farà in

¹² A settembre 2000 l'UNESCO (<http://www.unesco.org>) ha diffuso una serie di documenti sull'analfabetismo nel mondo, lanciando una campagna a favore della *literacy*. Le stime parlano di 880 milioni di adulti che non sanno leggere né scrivere e 113 milioni di bambini in età scolare che non hanno accesso nemmeno all'istruzione primaria. Come sottolineava già negli anni Sessanta Leroi-Gourhan (1977: 465-467) la prospettiva di una "alfabetizzazione totale" appare sempre più complessa e utopica.

un paio di decenni. L'umanista informatico – manipolatore di segni – non può che rallegrarsene.

Appendice

1. I questionari compilati dagli studenti

Le risposte degli studenti seguono l'ordine originario del questionario distribuito durante il corso (cfr. *supra* Parte III, § 2.2). I testi qui riportati, tranne che per alcuni necessari ritocchi ortografici, riproducono fedelmente i saggi finali degli studenti per il corso Italian 1, III trimestre dell'anno accademico 1997-98. Fra parentesi quadre o tonde gli studenti hanno indicato, in lettera maiuscola, il passaggio al quale si riferiscono; la numerazione delle righe dei passaggi si riferisce a quella degli originali della Sanvitale (riportato alla fine dei questionari e ora disponibile sul sito). In alcuni casi, per chiarire il senso delle risposte ho inserito delle correzioni / aggiunte, sempre segnalate fra parentesi quadre in carattere **Arial black**.

1.1 Gruppo 1

Alexandra M. Rose e Emma Haddad
Italian 1, Term 3
"Orient-Express" (a study of the story by Francesca Sanvitale and its 8 drafts)

PARTE I: Comprensione e Analisi Linguistica

1. Confrontando il primo e l'ultimo passaggio (A e H), identifica le principali trasformazioni alla successione di avvenimenti / pensieri. Es.: introduzione di fatti /pensieri, modificazione di

sequenze/ di tempi verbali, allungamento / accorciamento dei periodi, ecc.

Una delle trasformazioni principali è che nel passaggio A non sentiamo che lei si è seduta rivolta verso l'ingresso [H1 r. 1]. La nervosità della protagonista manca completamente nel primo passaggio. È interessante che questo passaggio è pieno di pensieri al passato della protagonista, personalmente. Es. [A2 r. 18] “quando era ragazza.” L'ultimo passaggio invece tratta più di pensieri al passato in generale, es. [H2 r. 16.] “I ragazzi più ricchi...”. La narrativa diventa anche più tecnica, piena di spiegazioni di come fare delle fotografie. Es. [H2 r. 21]

2. In relazione a B, C e D , individua le trasformazioni sintattiche più significative. Analizza, per esempio, incipit e finali di frasi, nuovo ordine delle parole nelle proposizioni, fondamentali cambiamenti di punteggiatura, ecc.).

I passaggi B, C e D ci mostrano delle varie trasformazioni sintattiche. B e C cominciano per esempio con “Si trovava già seduta” mentre D ci dice per primo che “Si era seduta”. Sanvitale cambia verbi, tempi e l'ordine delle parole nella frase nel suo testo. Per esempio, possiamo vedere il contrasto:

“Dunque conservava...”	B2 rr. 16-17
“Dedusse dalla sequenza che conservava...”	C2 rr. 18-19
“Della sequenza deduceva che aveva conservato...”	D2 rr. 9-10

3. Analizza le prime 3 righe di ogni passaggio con riguardo alla flessibilità della proposizione e spiega come l'autrice impiega diversamente paratassi e ipotassi nella costruzione del periodo.

Questa domanda tratta della flessibilità della proposizione nelle prime 3 righe di ogni passaggio. Per usare in modo costruttivo il mio tempo, voglio concentrarmi sulla prima frase di ogni passaggio. Il passaggio A comincia con una frase molto lunga. C'è prima la proposizione “Si trovava già seduta”, poi segue una lista di cose che “aveva ordinato”, e poi, la narratrice aggiunge che “... subito aveva cominciato a

sgranocchiarne uno.” Quando si legge l’inizio della parte B si vede che la prima frase non è così lunga né così complessa: “Si trovava già seduta quando lui arrivò.”

Quando poi prendiamo il passaggio C cominciamo a vedere lo sviluppo della frase, perché la scrittrice inserisce “rivolta verso l’ingresso” nella stessa frase. Lo sviluppo non finisce qui. La parte D comincia in modo molto simile, cambiando però il senso, perché non c’è più una virgola tra “Si era seduta” e “rivolta verso l’ingresso”.

Al posto di continuare “Quando lui arrivò” la scrittrice cambia idea e continua con il tema dell’acqua minerale. I passaggi E, F e H hanno lo stesso contenuto nella sua prima frase come ha il passaggio D, comunque la proposizione “Rivolta verso l’ingresso” è, come nel passaggio C, tra due virgole.

4. Individua le modifiche che vengono apportate alla descrizione dell’ambiente (luci e arredamento del ristorante) nei passaggi B, C, D, E, F ed H.

Lo sviluppo della descrizione dell’ambiente (nel ristorante) nei passaggi è molto interessante. La scrittrice scrive molto sull’ambiente nei passaggi B e C, ma riguardo D e E non c’è niente sull’ambiente. Più tardi, nei passaggi F e H la descrizione rientra nella narrativa. Dove c’è dell’informazione sull’ambiente è molto simile, come se la scrittrice avesse l’ambiente di un ristorante particolare in mente. “Le luci erano discrete”, scrive nel passaggio F [F1 r. 5] “... piccolo e discreto ...” scrive nel passaggio C. I colori invece cambiano: “uno verde e uno rosso” [B e C] “in giallo o in rosso” [F e H].

5. Quali motivazioni / preferenze della protagonista secondo te stanno alla base della scelta del ristorante? Analizzando tutti i passaggi, spiega come l’autrice sviluppa e risolve questo tema.

Dopo aver letto tutti i passaggi è ovvio che la protagonista ha scelto questo ristorante, perché secondo lei sarebbe un ristorante adatto alla personalità o alle preferenze di Gianluca/Vittorio. Hanno un certo ambiente in comune. È sempre difficile presentare questi fatti in una storia senza essere molto ovvi. Sanvitale cerca di farlo in modi diversi. All'inizio spiega tutto a lungo, es. [B1 r. 10]: "...non quanto a loro quanto a lui..." Più tardi, quando usa la frase "che non frequentava" [D1 r.4] sappiamo che normalmente lei non avrebbe scelto quel ristorante per sé, e possiamo capire da questo che lei ha altri motivi per aver scelto questo luogo. Leggendo "Senza ragione" [E 1 rr.3- 4], capiamo che la decisione non viene tanto dalla sua mente quanto dal suo cuore. È più o meno una reazione istintiva, quando sta parlando con lui.

6. Come si evolve il personaggio maschile principale nell'evocazione della protagonista? Nota e spiega le variazioni lessicali e tematiche impiegate nei 7 passaggi.

Nella versione A, il personaggio maschile principale è descritto come "gentile" [A. 1, r.12], perché le ha scritto e telefonato. Comunque, dopo questo, diviene il biglietto che è "gentile", non l'uomo, e sembra che la protagonista sia adesso più interessata alla calligrafia per analizzare il suo carattere. Dalla scrittura la donna può capire che lui era uno "studente preciso" [B.1, r.15]

C'è il tema delle abitudini dell'uomo, che viene ripetuto in ogni versione del testo, ma l'elenco cambia. In A, lui ha "la gentilezza" [A.1,r.15], ma questo è omesso in B e in avanti. In E, F e H aggiunge anche i "comportamenti corretti" [E. 1, r. 9] ai suoi tratti, forse per creare una descrizione più formale, più distante o riservata. La versione A è la più affettuosa. Le altre sono rispettose e complimentose, ma non c'è "gentilezza".

7. Per analizzare correzioni e riorganizzazioni nei testi, ci si è concentrati solamente sulla riga 24 in B, e la riga corrispondente nelle altre versioni.

In B, c'è "Usava, pensò,...", mentre in C si trova "Usava. Pensò: ...". L'autrice ha deciso di cambiare completamente la punteggiatura. F e H non fanno menzione di "usava". In B e C, la seconda parte della frase parla della "fotografia negli anni cinquanta", ma dalla versione D in avanti, è questo fatto che apre la frase: "Nei primi anni cinquanta..." [D.2, r. 17].

8. Prendi in esame e commenta gli incipit (riga 1-3) delle 7 versioni. C'è una o forse più d'una tendenza riscontrabile?

Negli incipit delle sette versioni, c'è una tendenza riscontrabile nella prima frase di ogni passaggio. A-C cominciano con "Si trovava già seduta" mentre D-H usano "Si era già seduta". A parte questa tendenza, non ce n'è un'altra che si può tracciare nelle versioni, ma dalla versione D in avanti, c'è la similarità che il nome del personaggio maschile viene introdotto nella riga 3. Altrimenti, gli incipit non sono molto simili; per esempio, D usa due frasi molto lunghe, C ha una descrizione del ristorante con molti dettagli, e B e C hanno una frase che consiste di una parola unica, "Penombra" [B. 1, r. 1 e C. 1, r. 2].

9. Concentrando l'analisi sull'aspetto nominale (sostantivi e aggettivi) e verbale (verbi e avverbi) della lingua, verifica le modifiche quantitative e qualitative nei 7 passaggi. (diminuzione /aumento di agg./sost./ verbi; tipi di agg./sost/verbi usati, ecc.).

L'analisi sull'aspetto nominale e verbale:

Versione	A	B	C	D	E	F	H
Sostantivi	5	9	8	3	4	4	5
Aggettivi	3	6	6	3	2	2	2
Verbi	5	3	2	7	6	5	7
Avverbi	0	0	0	0	0	0	0

Tutte le versioni hanno solamente 3-5 sostantivi e 2 o 3 aggettivi nelle prime tre righe, a parte B e C che sono molto più ricche in questo rispetto. Comunque, B e C soffrono di una quantità di verbi molto più bassa, nei confronti delle altre. Sembra, quindi, che un testo abbia un

aspetto nominale importante, o quello verbale più importante, ma forse non tutti e due **[insieme]**. Non ci sono avverbi nelle prime tre righe di nessuna versione.

10. Ci sono strutture / parole o gruppi di parole / incipit o finali di frase / o altri aspetti linguistici mantenuti più a lungo, ripetuti o comunque privilegiati nei testi ?

C'è un grande uso di ripetizione, con molti gruppi di parole, e certe frasi privilegiate nei testi. Non esiste una frase che resta la stessa attraverso tutte le sette versioni, ma sembra che dopo che l'autrice trovi qualche struttura linguistica che funziona bene, la mantiene senza grandi cambiamenti in più. Per esempio: "Stampare era bellissimo" è ripetuta in D [r. 21], E [r. 19], F [r. 22] e H [r. 19].

PARTE II: Aspetti stilistici e tecniche di narrazione

1. In base a quanto notato nella parte I del questionario, soprattutto in relazione alle risposte 1. 2. 3. 8. 9. 10., cerca di stabilire: i) a quale tipo di scrittura tende Sanvitale (es.: scrittura più / meno sobria; argomentativa / per immagini, ecc.); ii) se e come cambia il ritmo del brano (es: più / meno misurato – puoi usare la scala dei valori musicale); iii) come il tono della narrazione viene modificato (es. colloquiale/formale/ più o meno personale / riflessivo / nostalgico).

i) Sanvitale tende a una scrittura di più in più [via via] dettagliata e particolareggiata, e, in generale, le versioni divengono molto più atmosferiche **[acquistano atmosfera]** alla fine del passaggio. Spesso anche divengono più tecniche, per esempio in D [rr. 19-27] con la descrizione dell'apparecchiatura per la stampa [D.2, r. 191, invece di una descrizione delle persone nelle fotografie. Tutte le sette versioni sono della stessa lunghezza, ma il contenuto è diverso, è cambiato, e i passaggi successivi sono molto più pieni di immagini e dettagli.

ii) Per analizzare il ritmo del brano e come questo si cambia, ho deciso di usare i valori e segni come vengano usati nella musica.

* significa una sillaba senza enfasi/forza

! significa una sillaba con enfasi/forza /

/ significa una virgola (o simile)

// significa un punto (o simile)

Per poter analizzare lo sviluppo del ritmo prenderò le prime 3 righe dei passaggi B, F e H:

Passaggio B	Passaggio F	Passaggio H
!*!***!***!//	*!***!*/	*!***!*/
!/	*!***!*/	*!***!*/
!*****!*/	**!***!***!***!***!//	**!***!***!***!***!***!//
!***!***!*/	**!***!***!***!***!***!*	**!***!***!***!***!***!***
	!!***!***!//	**!***!***!***!//
*!***!***!*/	!***!***!*	!***!***!***!***!*/
!***!***!***!***!		!***!***!***!***!

È interessante che nella parte B le frasi e le proposizioni sono corte, e ci sono grandi variazioni tra il numero di sillabe deboli tra le sillabe con enfasi dentro le frasi – per esempio B rr. 6 di sopra (32211). Nel passaggio H invece, per esempio in riga 2 di sopra (1121), il numero di sillabe deboli tra le sillabe forti nel testo è più costante, ma nel passaggio c'è meno costanza che riguarda la lunghezza delle frasi. Il ritmo diventa più costante dentro le proposizioni, ma la lunghezza di queste proposizioni comincia ad essere sempre più cambiabile **[variabile]**.

(iii) Sembra che il tono della narrazione nella versione A sia abbastanza riflessivo e forse nostalgico, con una certa quantità di riflessione e discussione dei ricordi. Per esempio, in A.2 si legge: “Si trattava invece di qualche cosa di più profondo, misterioso, angoscioso...” [rr. 23-34], che evoca dei sentimenti di molti anni fa. Nel passaggio H, d'altra parte, il tono della narrazione viene modificato, tale che il racconto è molto meno personale. L'aggiunta **[l'aggiunta]** di molti dettagli è stata a spese dei sentimenti e dei pensieri della protagonista. L'effetto è che l'ambiente è sviluppato molto più che nelle versioni precedenti. Per esempio, “Le

luci erano discrete” [H. 1, r.41 o “Le fotografie venivano appese gocciolanti e molli” [H.3, r.26].

2. Con riferimento particolare alle risposte n. 4. 5. 6. della parte I del questionario verifica: i) quale tipo di narratrice impersona Sanvitale - es. autoritaria, onniscente, omo/eterodiagetica (che partecipa o meno alla storia narrata); ii) La focalizzazione (punto di vista) nella narrazione - es. la storia viene narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile; iii) il tipo di caratterizzazione dei personaggi - es. caratterizzazione a tutto tondo, stilizzata, ecc.

i) Secondo la protagonista, la narratrice sembra essere onniscente, perché i lettori sanno tutti i pensieri e i sentimenti e tutte le azioni della donna. Per esempio: “Voleva sembrare disinvolta” [B. 1, r. 4] e “Lei aveva dedotto....” [E. 1, rr. 7-8]. i pensieri o i sentimenti dell'uomo a tutto; il punto di vista viene totalmente ignorato e, perciò, è impossibile che Sanvitale impersoni una narratrice onniscente.

È possibile, invece, che sia un narratrice omodiagetica, perché partecipa alla storia narrata come se lei fosse la protagonista, come si vede con la sua implicazione e partecipazione con il personaggio della protagonista femminile.

ii) La focalizzazione nella narrazione è che la storia sembra venire narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile. Il punto di vista del protagonista maschile non è dato mai, ma solamente i sentimenti e i pensieri della donna sono spiegati. Questo non è forse sorprendente, dato che l'autrice, la narratrice e la protagonista sono tutte e tre **[donne]** e quindi sarebbe raro trovare una prospettiva di un uomo tra tutta questa femminilità.

iii) Questa domanda non è tanto chiara. Partendo dal presupposto che si riferisca a passaggio A, direi che questa prima stesura è un riassunto delle idee che la scrittrice vuole includere nel racconto. È una creazione senza

dettagli poco raffinata, sulla quale sono basate le altre stesure del racconto.

3. L'ultima stesura garantisce secondo te: i) Migliore possibilità di sviluppo tematico ii) Maggiore/minore flessibilità narrativa; iii) Maggiore/minore coerenza stilistica. Argomenta le tue affermazioni.

i) L'ultima stesura offre certamente molto sviluppo tematico rispetto ai dettagli, ma il numero di temi non aumenta del tutto; ci sono sempre i due soggetti del ristorante e della fotografia. La descrizione nella versione H è forse più precisa in certi casi, come quella della stampa delle fotografie, ma in altri casi è forse più astratta, per esempio, si crea l'ambiente nel ristorante senza la necessità di molti dettagli, ma neanche troppo pochi. Sembra, perciò, che l'enfasi sia cambiata tra A e H, e che l'autrice ha deciso di dare più importanza a diversi aspetti del racconto nell'ultima stesura.

ii) La flessibilità narrativa nell'ultima stesura non è necessariamente meglio o peggio rispetto alle altre stesure, ma certamente offre una prospettiva diversa. La lunghezza e la quantità del passaggio sono le stesse, ma il contenuto ha **[è]** cambiato. Sembra, quindi, che sia difficile dire che H garantisce maggiore o minore flessibilità narrativa; è differente, sicuramente. È chiaro, tuttavia, che molti aspetti vengono raffinati nella versione H, e che forse le **[alle]** cose più importanti sono dati più grande indennità o importanza. Per esempio, forse l'ambiente nel ristorante non è così importante, piuttosto la fotografia e la sua stampa sia **[sembrano essere]** la cosa più interessante e più pertinente, e quindi è data più narrazione in conformità.

iii) L'ultima stesura, a mio avviso, garantisce maggiore coerenza stilistica. Lo stile in questa versione rimane lo stesso durante il racconto. C'è sempre poco dialogo, molta descrizione e l'ambiente (di nostalgia) nella storia.

4. Commenta la scelta del titolo (Orient-Express) in relazione alla dimensione temporale del racconto.

Il titolo suggerisce un viaggio, perché evoca un'immagine di un treno. Nel leggere il racconto, diviene chiaro che i lettori sono presi su **[coinvolti in]** un viaggio nel passato, un viaggio dentro un mondo di memorie e ricordi. Il titolo offre un viaggio con un motivo, mentre il racconto dà un viaggio con un tempo, quindi c'è un rapporto, o forse una contraddizione, tra un viaggio motivo e un viaggio temporale. Il ristorante può esser visto come una metafora per un viaggio, e quindi per il titolo, e forse la fotografia anche. Tutti e due prendono **[coinvolgono]** il lettore o la lettrice su **[in]** un viaggio, proprio come sull'Orient-Express.

PARTE III: "Editare" il testo

A partire dalla selezione degli 8 passaggi di Orient-Express, costruisci la tua edizione del racconto, recuperando frasi e immagini sparse all'interno dei vari passaggi di scrittura e scartati dall'autrice. Naturalmente hai libertà di inserire tue correzioni al testo, ma ricorda di farlo inserendo le tue arbitrarie ricostruzioni fra parentesi tonde e i passi soppressi fra parentesi graffe. Quando invece inserisci o muovi passi della Sanvitale ricorda di indicare la riga e la versione fra parentesi quadre (ad es. versione F.2, rr. 3-4).

Si trovava già seduta, rivolta verso l'ingresso, e aveva ordinato il pane e l'acqua minerale, quando lui arrivò. Voleva sembrare disinvolta e invece manifestava un certo nervosismo. Ciò nonostante sentiva un accogliente vuoto mentale e una affettuosa curiosità vicina alla calma. Quando Vittorio le aveva telefonato lei aveva proposto quel ristorante che non frequentava. Senza ragione, ma le sembrò adatto. Prima, lui aveva scritto un anonimo, gentile biglietto. Dopo quarant'anni, la calligrafia era identica, verticale, precisa. Poi aveva telefonato da Roma. Dalla sequenza lei aveva dedotto che conservava alcune delle sue buone qualità: semplice nei rapporti umani, mai doppi fondi, comportamenti corretti.

Si trovava già seduta, [A 1, r. 1] rivolta verso l'ingresso, [C. 1 r. 1] e aveva ordinato [D 1 r. 1] il pane e l'acqua minerale, [E 1 rr. 1-2] quando lui arrivò. [C 1 rr. 1-2] Voleva sembrare disinvolta [D 1 r. 2] e invece manifestava un certo nervosismo. [H 1 rr. 2-3]

Ciò nonostante sentiva un accogliente vuoto mentale [C 1 r. 7] e una affettuosa curiosità vicina alla calma. [B 1 rr. 6-7] Quando Vittorio [F 1 r. 3] le aveva telefonato [B 1 r. 9] lei aveva proposto quel ristorante che non frequentava. [H 1 rr. 3-4] Senza ragione [E 1 r. 4] {ma} le sembrò adatto. [A 1 r. 10] Prima, lui aveva scritto un anonimo, gentile biglietto. [D 1 r. 5] Dopo quarant'anni, la calligrafia era identica, verticale, precisa. [E 1 r. 6] Poi aveva telefonato da Roma. [D 1 rr. 9-10] Dalla sequenza [D 1 r. 10] lei aveva dedotto che conservava alcune [El rr. 8-9] delle sue buone qualità: [D 1 rr. 11] semplice nei rapporti umani, mai doppi fondi, comportamenti corretti. [E 1 rr. 9-10]

CONCLUSIONE

I sei passaggi del racconto della Sanvitale sono stati prodotti artificialmente per realizzare un esperimento sull'influenza del computer sulla scrittura (vedi <http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants>). Secondo te, cosa cambia principalmente con l'utilizzo delle tecniche informatiche nell'analisi e nella composizione del testo? Nel testo della Sanvitale hai notato caratteristiche specifiche attribuibili all'uso del word processor?

L'influenza del computer sulla scrittura può essere utile. È più facile correggere gli errori velocemente mentre si scrive sul computer, per esempio. Comunque, quando produrre frasi corrette diventa più importante, e quando lo scrittore deve concentrarsi più su questo, posso capire come potrebbe causare problemi che riguardano la difficoltà di concentrarsi sul testo e il suo contenuto. Editare il testo diventa sempre più facile sul computer, e grazie a questo è adesso possibile correggere più velocemente la grammatica e fare cambiamenti nella sequenza delle idee. Questa velocità è impressionante, e lo rende più facile inserire dettagli nuovi o idee sperimentali che altre volte sarebbero stati eliminati per conservare tempo.

1.2 Gruppo 2

Sam Parsons e Katherine Phillips
Italian 1, Term 3

PARTE I: Comprensione e Analisi Linguistica

1. Confrontando il primo e l'ultimo passaggio (A e H), identifica le principali trasformazioni alla successione di avvenimenti / pensieri. Es.: introduzione di fatti /pensieri, modificazione di sequenze/ di tempi verbali, allungamento / accorciamento dei periodi, ecc.

È importante dapprima notare che molte delle risposte si sovrappongono e che abbiamo parlato delle cose che ci interessano invece di scrivere tutte le risposte possibili.

Pensiamo che la versione H sia in generale più concisa e chiara, mentre A lascia più spazio all'immaginazione. Ad esempio in A r. 2 è scritto "aveva cominciato a sgranocchiarne uno" parlando dei grissini, in contrasto con H r. 2 dove descrive solo lo stato mentale: "manifestava un certo nervosismo."

Abbiamo notato che in H l'atmosfera del ristorante è più dettagliata (ad esempio H rr. 4-6: A rr. 9-11). In H c'è anche più descrizione poetica e raffinata, ad esempio quando si parla del biglietto (in A r. 12 "quel biglietto", in H r. 7 "un'anonimo, gentile biglietto").

Sembra che la seconda metà in A sia più sentimentale; quando parla delle fotografie, mentre in H sia più tecnico, descrivendo i processi nelle camere oscure. La prima sezione di A e la seconda di H sono fattuali mentre la seconda metà di A e la prima metà di H sono emozionali. Si potrebbe pensare che le due metà siano state scambiate.

Crediamo che i tempi dei verbi sono diversi nei due brani. In A la maggior parte dei verbi nel testo sono nel trapassato. Invece in H è usato

di più l'imperfetto. Ad esempio A r. 13: "che aveva conservato", H r. 10: "che conservava".

2. In relazione a B, C e D , individua le trasformazioni sintattiche più significative. Analizza, per esempio, incipit e finali di frasi, nuovo ordine delle parole nelle proposizioni, fondamentali cambiamenti di punteggiatura, ecc.).

La punteggiatura dei passaggi B, C e D è diversa in ognuno. In B ci sono molti punti e virgole per esempio, mentre in D la prosa sembra molto più fluida (paragonando B rr. 1-3, D rr. 1-2). Pare che l'ordine delle parole cambi. In B il ristorante è descritto prima e poi siamo informati delle cose che lei ha ordinato, mentre in D è il contrario.

3. Analizza le prime 3 righe di ogni passaggio con riguardo alla flessibilità della proposizione e spiega come l'autrice impiega diversamente paratassi e ipotassi nella costruzione del periodo.

B contiene più informazioni pertinenti di A. A ad esempio, dice solo che lei stava seduta e che cosa ha ordinato ma da B si capisce che c'è anche un uomo. Il passaggio C dà più informazione in modo più conciso dicendo che lei è seduta "rivolta verso l'ingresso". Scopriamo anche che il ristorante è "piccolo e discreto". D è ancora diverso; [la protagonista] ha ordinato l'acqua minerale e ci spiega la disposizione del suo animo: "manifestava un lieve nervosismo", del nome dell'uomo "Gianluca" e che lui le ha telefonato. In E ha ancora ordinato il pane ed il resto è lo stesso. In F e H il contenuto è in grande parte lo stesso ma il nome della protagonista maschile cambia da "Gianluca" a "Vittorio" (vedi anche le altre risposte).

4. Individua le modifiche che vengono apportate alla descrizione dell'ambiente (luci e arredamento del ristorante) nei passaggi B, C, D, E, F ed H.

La descrizione dell'atmosfera nel ristorante cambia molto. Il testo C è il più espressivo ed illustrativo. In contrasto con F una lingua più romantica è usata nel passaggio C, ad esempio la parola “tavolino” (C r. 3) invece di “tavolo” (F r. 559). È strano che D ed E non hanno nessuna descrizione del ristorante. Le descrizioni in F e H sono le stesse ma meno descrittive di C perché contengono meno dettagli. Ad esempio F rr. 5-7, H rr. 4-6, C rr. 2-5.

5. Quali motivazioni / preferenze della protagonista secondo te stanno alla base della scelta del ristorante? Analizzando tutti i passaggi, spiega come l'autrice sviluppa e risolve questo tema.

Le ragioni per le quali la protagonista fa la scelta del ristorante diventano sempre più vaghe da testo a testo. La ragione in A è che lei ci era già stata qualche anno prima ed era il posto che lei era venuto in mente subito dopo la conversazione con Gianluca, ma dopo D dice solo che “non frequentava.”

6. Come si evolve il personaggio maschile principale nell'evocazione della protagonista? Nota e spiega le variazioni lessicali e tematiche impiegate nei 7 passaggi.

Il suo personaggio non cambia molto dopo B, ma A non ha molta informazione, solo molte parole riempitive. Ad esempio A rr. 14-18. Come abbiamo già detto, il suo nome cambia in F da Gianluca a Vittorio. Secondo noi, il nome Vittorio è più romantico che Gianluca, che è forse un po' effeminato (per la descrizione di Vittorio si veda H rr. 10-11).

7. Per analizzare correzioni e riorganizzazioni nei testi, ci si è concentrati solamente sulla riga 24 in B, e la riga corrispondente nelle altre versioni.

Una cosa molto interessante che cambia in queste righe è l'ordine delle parole, ad esempio:

“Usava, pensò, la fotografia negli anni cinquanta” (B r. 24);
“Pensò, negli anni cinquanta fare fotografie usava,” (C r. 25);
“Nei primi anni cinquanta usava giocare ai fotografi” (D r. 17 e F r. 15)

In F e H c'è anche un cambiamento del verbo usato: “Molti giovani giocavano ai fotografi” (F r. 18 e H r. 16). Abbiamo anche notato che in B e C usa un voce passiva e statica, mentre da D a H usa un voce più attiva.

8. Prendi in esame e commenta gli incipit (riga 1-3) delle 7 versioni. C'è una o forse più d'una tendenza riscontrabile?

C'è un cambiamento del tempo dei verbi attraverso i passaggi nelle righe 1-3. Ad esempio, in A, B e C è scritto: “Si trovava già seduta” mentre da D a H dice: “Si era seduta”. Si può anche vedere che dal passaggio C alla fine aggiunge a questa frase: “rivolta verso l'ingresso”. In tutti, comunque, il contenuto è in fondo lo stesso anche se piccole cose come i “grissini” che sono nei brani A e B scompaiono negli altri. Altre cose che cambiano sono: 1) in A l'uomo non viene nominato, mentre in B appare: si vede “lui” nella prima frase; 2) il nome del protagonista maschile cambia da Gianluca a Vittorio in F.

9. Concentrando l'analisi sull'aspetto nominale (sostantivi e aggettivi) e verbale (verbi e avverbi) della lingua, verifica le modifiche quantitative e qualitative nei 7 passaggi. (diminuzione /aumento di agg./sost./ verbi; tipi di agg./sost/verbi usati, ecc.).

9-10. C'è molto[**a**] ripetizione, con molti gruppi di parole, e certe frasi privilegiate nei passaggi. La maggior parte del linguaggio usato resta lo stesso dal primo all' ultimo passaggio. I cambiamenti sono veramente sottili quando accadono, ad esempio “tavola” (A r. 1) diventa “tavolino” (C r. 2). Si possono vedere i tipi di cambiamento con i passaggi B e C. Non c'è molta differenza fra le due, a parte l'addizione di qualche parola in C, ad esempio “Penombra” e aggettivi per descrivere l'ambiente nel ristorante.

Varie sezioni del testo vengono sviluppate da un passaggio al prossimo. Ad esempio lo sviluppo delle fotografie non appare in A, ma assume un ruolo importante in H.

Diversi temi vengono sottolineati in diversi passaggi, ad esempio in B c'è più descrizione sulla lettera (B rr. 13-17) quando si paragona con A ma ce n'è ancora di più sulla lettera ed il ristorante in C. In D ed F l'enfasi è sulla lettera ed in H tutti e due vengono descritti in dettaglio (si vedano i numeri **[le risposte alle domande]** 1 e 10 in particolare).

Paragonando i vari brani si può dire che lo stile del linguaggio usato resta più o meno costante. (Si veda la risposta 8) Alcune frasi restano le stesse attraverso molti passaggi, ma nessuna frase è usata in ogni **[tutti]** passaggio. Un esempio di una frase usata molto è “stampare era bellissimo” (D r. 21, E r. 19, F r. 22, H r. 19). I passaggi in generale sono di una lunghezza costante ma qualche gruppo di frasi cambia posizione fra i passaggi. Il linguaggio usato è molto simile nei passaggi ed il numero di aggettivi, nomi ed articoli non cambia molto.

PARTE II: Aspetti stilistici e tecniche di narrazione

1. In base a quanto notato nella parte I del questionario, soprattutto in relazione alle risposte 1. 2. 3. 8. 9. 10., cerca di stabilire: i) a qual e tipo di scrittura tende Sanvitale (es.: scrittura più / meno sobria; argomentativa / per immagini, ecc.); ii) se e come cambia il ritmo del brano (es: più / meno misurato – puoi usare la scala dei valori musicale); iii) come il tono della narrazione viene modificato (es. colloquiale/formale/ più o meno personale / riflessivo / nostalgico).

i) All'inizio del brano A usa un linguaggio meno descrittivo, meno sobrio poi diventa più descrittivo e più conciso nei brani finali. A ci descrive il contenuto delle fotografie ma verso D il testo è più tecnico e argomentativo, ad esempio H rr. 16-28 e A rr. 18-28 dove diventa più e

più **[sempre più]** grafico. Tutte le versioni sono della stessa lunghezza ed il contenuto è molto simile, ma i passaggi verso la fine sono molto più pieni di immagini e dettagli.

ii) Il ritmo del brano è sviluppato **[sempre più]** durante ogni passaggio **[nei vari passaggi]**. All'inizio usa delle parole poco concise ed anche qualche volta irrilevanti mentre in C e D diventa più staccato e preciso. In H il ritmo è più corrente come se l'autrice stesse usando il pedale dolce del pianoforte (ad esempio B r. 12). Quindi passando da un brano all'altro, il testo diventa sempre più strutturato, complesso e ricco di aggettivi come un crescendo in un pezzo di musica.

iii) Si può dividere la maggior parte dei passaggi in due [parti]: una ha un tono narrativo, staccato e formale; l'altro più colloquiale, personale ed emozionale (si veda Parte I, 1)

2. Con riferimento particolare alle risposte n. 4. 5. 6. della parte I del questionario verifica: i) quale tipo di narratrice impersona Sanvitale - es. autoritaria, onniscente, omo/eterodiagetica (che partecipa o meno alla storia narrata); ii) La focalizzazione (punto di vista) nella narrazione - es. la storia viene narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile; iii) il tipo di caratterizzazione dei personaggi - es. caratterizzazione a tutto tondo, stilizzata, ecc.

i) Pensiamo che Sanvitale usi un tipo di narrazione onniscente. Entra nella mente della protagonista e tutto è dato dal punto di vista di questa donna. Ci sembra che l'autrice **[provi]** tutti i pensieri e sentimenti della donna e sappia tutte le sue azioni: "Voleva sembrare disinvolta" (B r. 4), anche se scrive in terza persona.

ii) La focalizzazione nella narrazione è che la storia viene narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile. Il punto di vista del protagonista maschile non è mai dato; non sappiamo i suoi

pensieri o sentimenti, solo quelli della donna. Per noi, questo non è sorprendente vedendo che l'autrice è femminile.

iv) La funzione del paragrafo A in combinazione con il titolo (si veda Parte II, 4), è di introdurre il lettore **[con]** i temi principali del racconto. Prova a coinvolgerci immediatamente nella storia ed a preparare la scena e l'atmosfera. I temi principali introdotti qui, secondo noi, sono lo sviluppo delle fotografie, le memorie, il tempo e la morte di Umberto.

3. L'ultima stesura garantisce secondo te: i) Migliore possibilità di sviluppo tematico ii) Maggiore/minore flessibilità narrativa; iii) Maggiore/minore coerenza stilistica. Argomenta le tue affermazioni.

i) Senza dubbio, l'ultima stesura offre molto sviluppo tematico rispetto ai dettagli, ma il numero di temi non aumenta o cambia. Dal primo passaggio all'ultimo, i temi sono ripetuti di volta in volta ma diventano più precisi, ad esempio il tema delle fotografie (si veda parte II, 2 (iii) in particolare).

ii) È difficile decidere se l'ultima stesura garantisce una maggiore flessibilità narrativa perché diversi temi sono sottolineati mentre la lunghezza resta identica. Si può dire che H sia il più raffinato e conciso, ma l'autore ha sei altre stesure dalle quali può prendere le frasi migliori.

iii) Si veda Parte I

4. Commenta la scelta del titolo (Orient-Express) in relazione alla dimensione temporale del racconto.

La scelta del titolo "Orient Express" sottolinea la dimensione temporale del racconto. Esso prepara il lettore ad un viaggio, riferendosi ai treni. Il lettore è preso su **[coinvolto]** un viaggio nel passato dentro un mondo di memorie e ricordi. La parola "Express" ci prepara alla velocità del viaggio che stiamo per intraprendere.

PARTE III: "Editare" il testo

A partire dalla selezione degli 8 passaggi di Orient-Express, costruisci la tua edizione del racconto, recuperando frasi e immagini sparse all'interno dei vari passaggi di scrittura e scartati dall'autrice. Naturalmente hai libertà di inserire tue correzioni al testo, ma ricorda di farlo inserendo le tue arbitrarie ricostruzioni fra parentesi tonde e i passi soppressi fra parentesi graffe. Quando invece inserisci o muovi passi della Sanvitale ricorda di indicare la riga e la versione fra parentesi quadre (ad es. versione F.2, rr. 3-4).

a) Versione personale di tutti i diversi passaggi

Si era seduta, rivolta verso l'ingresso, e aveva ordinato (E rr. 1-2) (l'acqua minerale ed i grissini, quando arrivò Vittorio) Voleva sembrare disinvolta; (D r. 2) invece manifestava un certo nervosismo (H rr. 2-3) (e sgranocchiava i grissini tutti insieme) (La settimana scorsa), quando Vittorio Le aveva telefonato, lei aveva proposto quel ristorante che non frequentava (F rr. 4-5) (da tempo) Era un luogo piccolo ed accogliente. (H rr. 4-5) Le sembrò adatto (A r10) In primo luogo le aveva scritto un anonimo, gentile biglietto (E rr. 4-5) Dopo quarant'anni, la calligrafia era (ancora) identica (F r. 9), caratteri da studente abituato ad appunti funzionari e sintetici (H rr. 8-9) (Le aveva voluto scrivere perché) aveva trovato molte fotografie di lei ragazza (F r. 1-5) (Erano) scattate non solo da lui ma anche dal comune amico Umberto morto sei mesi prima. (E rr. 11-13) (Voleva) portargliele di persona (H r. 15) Nei primi anni Cinquanta molti giovani giocavano ai fotografi (F rr. 18-19) (Quelli che avevano i mezzi e potevano permetterselo compravano le apparecchiatura per la stampa.)

b) Versione che abbiamo chiamato Passaggio G

Questo, il nostro passaggio, è in generale basato sul passaggio precedente, F. I cambiamenti che troviamo necessari sono le frasi seguenti:

- r. 4 [...] Era un luogo piccolo, accogliente con luci discrete [...]
- r. 10 [...] la calligrafia era identica, verticale, non invecchiata [...]

CONCLUSIONE

I sei passaggi del racconto della Sanvitale sono stati prodotti artificialmente per realizzare un esperimento sull’influenza del computer sulla scrittura. Secondo te, cosa cambia principalmente con l’utilizzo delle tecniche informatiche nell’analisi e nella composizione del testo? Nel testo della Sanvitale hai notato caratteristiche specifiche attribuibili all’uso del word processor?

Secondo noi, l’uso del computer limita il carattere dei testi con il suo stile formale. Nei brani B e C, ad esempio, “Penombra” forma una frase completa, non è sviluppata affatto. Crediamo che la scrittura a mano renda la storia più personale e fluida. Troppe volte, quando si usa un computer, si è dipendenti dallo “spell check” che fa errori e non legge le frasi intere. Per noi, dovuto alla **[a causa della]** regolarità delle lettere è anche difficile vedere errori. In C r. 25 la parola “Usava” è completamente fuori posto ed in molti posti ci sono troppi punti: D r. 2, A r. 5, B r. 3, C r. 2, C r. 6 e F r. 5. Inoltre, può essere difficile aggiungere gli accenti su un computer. In vantaggio [compenso], però, l’uso del computer può essere utile per cambiare parole e frasi velocemente e senza sprecare la carta.

1.3 Gruppo 3

Matthew Roberts e Thomas Kerridge
Italian 1, Term 3

PARTE I: Comprensione e Analisi Linguistica

1. Confrontando il primo e l’ultimo passaggio (A e H), identifica le principali trasformazioni alla successione di avvenimenti / pensieri. Es.: introduzione di fatti / pensieri, modificazione di

sequenze/ di tempi verbali, allungamento / accorciamento dei periodi, ecc.

Le principali trasformazioni **[che risultano dal]** confronto **[tra]** A e H sono molto importanti. L'ultimo passaggio è molto più conciso e chiaro, però non lascia tanto all'immaginazione.

"Si trovava già seduta, aveva ordinato l'acqua minerale, il pane e i grissini, e subito aveva cominciato a sgranocchiarne uno."	A.1
"Si era seduta, rivolta verso l'ingresso, e aveva ordinato il pane e l'acqua minerale. Lo aveva fatto per apparire disinvolta e invece manifestava un certo nervosismo."	H.1

Pur non essendo più conciso, H rimane molto più diretto. La luce cambia, i bicchieri spariscono ed in un certo modo, diventa meno 'pesante' – cioè è più facile da capire. I verbi anche cambiano, da "si trovava già seduta" a "si era seduta". Questo è il modo in cui Sanvitale spiega la volontà della donna. "Si trovava già seduta" sembra più passivo mentre "si era seduta" appare più volontario – dà più senso alla storia e più controllo alla donna.

2. In relazione a B, C e D , individua le trasformazioni sintattiche più significative. Analizza, per esempio, incipit e finali di frasi, nuovo ordine delle parole nelle proposizioni, fondamentali cambiamenti di punteggiatura, ecc.).

Anche questa risposta riguarda l'inizio di ogni passaggio. Useremo questo cambiamento da:

[B 1] Si trovava già seduta quando lui arrivò;

a:

[D. 1] Si era seduta rivolta verso l'ingresso, e aveva ordinato l'acqua minerale: voleva sembrare disinvolta e invece manifestava un lieve nervosismo.

La prima frase diventa sempre più lunga, più esatta. I dettagli supplementari ci aiutano ad immaginare meglio la scena. Un'altra cosa da notare è il fatto che le frasi seguenti diventano più concise perché Sanvitale ha ordinato meglio le sue idee.

3. Analizza le prime 3 righe di ogni passaggio con riguardo alla flessibilità della proposizione e spiega come l'autrice impiega diversamente paratassi e ipotassi nella costruzione del periodo.

Le prime tre righe di ogni passaggio sono molto interessanti da paragonare. I temi in generale non aumentano ma si sviluppano in modo più preciso. L'autrice impiega diversi paratassi [diverse frasi paratattiche] usando tempi verbali diversi. Il periodo è anche molto difficile da definire. Questo fatto che il ristorante, sia poco romano a Sanvitale non piace, perché dà un senso sbagliato alla storia.

4. Individua le modifiche che vengono apportate alla descrizione dell'ambiente (luci e arredamento del ristorante) nei passaggi B, C, D, E, F ed H.

Nel passaggio B l'ambiente del ristorante viene descritto nelle righe 1, 2, 3, 10 e 11, nelle quali Sanvitale descrive l'atmosfera, l'illuminazione, le tovaglie ed i bicchieri. Se passiamo a C, vediamo che il ristorante è lo stesso, ma c'è qualche dettaglio in più per quanto riguarda i bicchieri e le luci (righe 2, 3, 4, 5, 10, 12). Questa descrizione è sparita completamente dai passaggi D e E, ma appare di nuovo nel passaggio F, però in forma molto ridotta e meno dettagliata (righe, 5, 6, 7). La descrizione finale in H è quasi identica a quella dei F. In fine non ci sono i particolari dell'illuminazione, solo l'atmosfera creata dalle luci, e l'effetto che questa ha sulle tovaglie (righe 4, 5, 6).

5. Quali motivazioni / preferenze della protagonista secondo te stanno alla base della scelta del ristorante? Analizzando tutti i passaggi, spiega come l'autrice sviluppa e risolve questo tema.

La scelta del ristorante è molto importante per Sanvitale perché è il luogo dove tutto accade. Ogni ristorante ha una certa atmosfera – è un posto dove ci sono molte sedie e dove si può parlare tranquillamente, un ambiente dove si socializza. Era molto importante trovare quello adatto. “Orient-Express” dà un senso di progressione che, si vede anche nel

ristorante – i riflessi, i rumori con tanta gente diversa. L'atmosfera cambia, da “poco romano” diventa più anonima e più oscura. Sanvitale può anche usare oggetti come i grissini quando lei vuole descrivere una determinata atmosfera o sensazione (nervosismo). “Era un piccolo luogo, accogliente...” dà un certo senso che il ristorante non è una grande parte della storia, però rimane importante come ambiente.

6. Come si evolve il personaggio maschile principale nell'evocazione della protagonista? Nota e spiega le variazioni lessicali e tematiche impiegate nei 7 passaggi.

Il cambiamento principale per quanto riguarda il personaggio maschile principale è quello del suo nome. Nei primi passaggi la Sanvitale lo chiama Gianluca, ma in F e H il suo nome è Vittorio. Una spiegazione possibile è che Vittorio suoni meglio, sembra più intellettuale e raffinato.

Nei passaggi A e B Gianluca viene descritto come il possessore di una “semplicità quasi snervante nei rapporti umani, la gentilezza, la mancanza di doppie possibilità” [A 2 rr. 14-16]. Nei passaggi seguenti questa descrizione evolve poco. Gianluca, e più tardi Vittorio, ritengono le stesse buone qualità umane “semplice nei rapporti umani, mai doppi fondi, comportamenti corretti” [H 1 rr. 10-11].

7. Per analizzare correzioni e riorganizzazioni nei testi, ci si è concentrati solamente sulla riga 24 in B, e la riga corrispondente nelle altre versioni.

In B [rr. 25-26], questa frase viene alla fine del passaggio, ed è molto diretta: “Usava, pensò, la fotografia negli anni cinquanta. I ragazzi che avevano i pezzi o guadagnavano qualche cosa, cercavano di mettere insieme [...]”. In C non cambia ma in D c'è una grande svolta perché la frase **[arriva]** molto prima: “Nei primi anni Cinquanta, usava giocare ai fotografi. I ragazzi che avevano mezzi o guadagnavano qualche cosa comperavano [...]”. **[tutto]** Diventa molto più preciso e chiaro. In B

Sanvitale ha un'idea in D trasforma quest'idea nel testo per dare più coesione alla comprensione della storia.

8. Prendi in esame e commenta gli incipit (riga 1-3) delle 7 versioni. C'è una o forse più d'una tendenza riscontrabile?

Nell'incipit del passaggio A, la protagonista si è seduta e, avendo ordinato l'acqua minerale, del pane ed i grissini, mangia. C'è anche una breve descrizione delle sue emozioni: “manteneva un certo vuoto mentale anche una buona forma di affettuosa curiosità” [A 1 rr. 3-4]. Quindi lei è un po' ‘distante’ dalla situazione. Da B in avanti questa viene sviluppata per includere una semplice descrizione del ristorante. Il cibo e l'acqua vengono spinti più giù nel passaggio, ed adesso la donna è visibilmente nervosa. Dopo il passaggio D la descrizione viene omessa e ritorna il modello originale. Quello che la protagonista ordina e la descrizione di come si sente emozionalmente vengono alterati lievemente, ma lei è ancora nervosa ma disinvolta. L'incipit del passaggio H è fondamentalmente lo stesso di quello di A. La differenza più grande è l'evoluzione della prima frase per dare alla donna più controllo e più autonomia:

[A 1] “Si trovava già seduta”

[H 1] “Si era seduta”

9. Concentrando l'analisi sull'aspetto nominale (sostantivi e aggettivi) e verbale (verbi e avverbi) della lingua, verifica le modifiche quantitative e qualitative nei 7 passaggi. (diminuzione /aumento di agg./sost./ verbi; tipi di agg./sost/verbi usati, ecc.).

Ci sono aspetti di struttura mantenuti a lungo perché Sanvitale vuole un testo bilanciato in tutte le sue parti. Il rapporto tra sostantivi, verbi e aggettivi non cambia più di tanto. Per esempio nella prima frase della prima stesura (A) ci sono cinque sostantivi, cinque verbi e quattro aggettivi, mentre sempre nella prima frase, ma questa volta della terza stesura (C) ci sono sette sostantivi, due verbi e sette aggettivi, da questo

si può dedurre che la scrittrice sta cercando di rendere più descrittivo il brano (usando più aggettivi) e usando meno verbi, il testo diventa più conciso.

10. Ci sono strutture / parole o gruppi di parole / incipit o finali di frase / o altri aspetti linguistici mantenuti più a lungo, ripetuti o comunque privilegiati nei testi ?

In genere i primi passaggi sono più sconnessi. A volte sono come appunti, mentre gli ultimi sono più raffinati perché la Sanvitale li ha perfezionati. Le parole e gruppi di parole che le piacciono più nei primi brani vengono ripetuti in quelli successivi. Ad esempio, la descrizione del carattere di Gianluca/Vittorio rimane quasi uguale attraverso i sette passaggi. La frase introduttiva è un altro esempio perché cambia poco da A a H (vedi anche le risposte a domande precedenti).

La frase “stampare era bellissimo” viene introdotta nel passaggio D (riga 21), ed appare di nuovo nel E (riga 19), nel F (riga 22) e nel H (riga 19).

PARTE II: Aspetti stilistici e tecniche di narrazione

1. In base a quanto notato nella parte I del questionario, soprattutto in relazione alle risposte 1. 2. 3. 8. 9. 10., cerca di stabilire: i) a qual e tipo di scrittura tende Sanvitale (es.: scrittura più / meno sobria; argomentativa / per immagini, ecc.); ii) se e come cambia il ritmo del brano (es: più / meno misurato – puoi usare la scala dei valori musicale); iii) come il tono della narrazione viene modificato (es. colloquiale/formale/ più o meno personale / riflessivo / nostalgico).

(i) La scrittura della Sanvitale cambia attraverso i brani siccome **[via via che]** le sue idee diventano più chiare e raffinate. I passaggi diventano più descrittivi e l'atmosfera del ristorante diventa più realistica. Poiché questi brani sono versioni preliminari del racconto, la Sanvitale li sviluppa continuamente, rendendoli sempre più dettagliati.

Ad esempio, nel passaggio A c'è una descrizione nostalgica delle foto che i protagonisti hanno fatto da giovani [A.2 - A.3, righe 18-28]. Ma questa descrizione diventa sempre più tecnica e precisa nei passaggi seguenti. Nel H, ad esempio, la descrizione è lunga 12 righe (16-28) e la Sanvitale ci racconta i particolari del processo di stampare le fotografie.

(ii) il ritmo della scrittura di Sanvitale nei sette passaggi cambia molto. A volte, quando la protagonista diventa più nostalgica, sembra che i brani si sono rallentati perché c'è una lunga descrizione continua della fotografia. Ma altre volte la narrazione muove velocemente, saltando da un'idea all'altra.

Poiché i sette passaggi sono uno sviluppo di un'idea, il tono della narrazione cambia mentre i brani evolvono. Ad esempio, il passaggio H è più nostalgico dell'A ed anche più personale siccome **[via via che]** la Sanvitale ci rivela sempre più dettagli dalla vita della protagonista. Nello stesso momento la narrazione dei brani diventa anche più formale perché fa una sorte di transizione, da appunti preliminari ad **[una]** buona copia del racconto.

2. Con riferimento particolare alle risposte n. 4. 5. 6. della parte I del questionario verifica: i) quale tipo di narratrice impersona Sanvitale - es. autoritaria, onniscente, omo/eterodiagetica (che partecipa o meno alla storia narrata); ii) La focalizzazione (punto di vista) nella narrazione - es. la storia viene narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile; iii) il tipo di caratterizzazione dei personaggi - es. caratterizzazione a tutto tondo, stilizzata, ecc.

(i) L'intera storia viene raccontata dalla narratrice (effettivamente la Sanvitale). Lei è una narratrice 'eterodiagetica', cioè il suo personaggio rimane fuori dalla storia, non partecipa agli avvenimenti cui narra. Però lei non è onniscente perché non sa tutto di Gianluca/Vittorio **[, sa]** solamente quello che sa la protagonista- La narratrice parla per lo più dal punto di vista della donna - ci dice i suoi pensieri, le sue emozioni, ecc. -

ma questo non è un problema poiché la donna conosce Gianluca/Vittorio così bene che lei riesce ad indovinare ciò che vuole dire. Sappiamo che la protagonista non è la narratrice perché sentiamo anche la faccia più debole della donna, qualcosa che lei non vorrebbe rivelare a noi. Ad esempio: [H. I.] “Lo aveva fatto per apparire disinvolta e invece manifestava m certo nervosismo” (righe 2-3).

(ii) Vedila risposta precedente.

(iii) Caratterizzazione - dobbiamo verificare il fatto che non sappiamo come si chiama la donna della storia. Anzi, non è che la Sanvitale ‘spreca’ tempo a descrivere i personaggi. E quasi come se lei lasci **[lasciasse al]** il lettore immaginare i vari aspetti del loro carattere.

(iv) È sempre importante introdurre una storia - il passaggio A conta per questo. Esso è la prima versione di una storia, lo scheletro della copia finale. Rappresenta il primo passo del lungo viaggio al lavoro compiuto.

3. L’ultima stesura garantisce secondo te: i) Migliore possibilità di sviluppo tematico ii) Maggiore/minore flessibilità narrativa; iii) Maggiore/minore coerenza stilistica. Argomenta le tue affermazioni.

L’ultima stesura è molto chiara quando parla di Gianluca/Vittorio e gli anni Cinquanta, ma perde tanti sentimenti che si vedono nei primi **[nelle prime]** tre stesure.

“Era stato gentile prima a scrivere quel biglietto ... lei (Vittorio) aveva notato che aveva conservato alcune buone abitudini.”

Questo**[a]** frase (presa dal primo passaggio) scompare in H perché Sanvitale ha deciso che rimane **[è]** superfluo nel testo.

Secondo me ‘coerenza stilistica’ non è un fattore molto importante, perché la storia non è tanto difficile da capire, però H rimane più semplice. L’ultima stesura non garantisce una maggior flessibilità

normativa e non garantisce neanche un migliore possibilità di sviluppo tematico perché Sanvitale ha scritto H in un modo molto concreto.

4. Commenta la scelta del titolo (Orient-Express) in relazione alla dimensione temporale del racconto.

“Orient-Express” dà un certo ritmo alla storia, perché c’è questa sensazione di un treno che sta viaggiando e che deve arrivare alla sua fine. Il ritmo è molto importante – dà una certa struttura alla storia e lo rende molto più facile a **[da]** leggere.

La storia comincia molto piano: “Era un luogo piccolo, accogliente” però, dopo un po’ il ristorante diventa più vibrante. “La fissava con naturale interesse, si guardava **[guardava]** intorno. Dietro alle spalle di lei lesse ad alta voce “Orient Express”. Quando il cameriere porta il menù, il menù era **[è]** diviso in diverse sezioni. “Come il vecchio treno ai primi del secolo, il menù toccava Londra, Parigi, Innsbruck, Vienna, Budapest, Istanbul; sceglieva da ogni luogo aromi, spezie ... *tutto* era Orient Express.” Per la ragazza era come una storia, tutto diventava molto più interessante, e lei si divertiva molto di più. E così Sanvitale coglie l’attenzione del lettore.

PARTE III: “Editare” il testo

A partire dalla selezione degli 8 passaggi di Orient-Express, costruisci la tua edizione del racconto, recuperando frasi e immagini sparse all’interno dei vari passaggi di scrittura e scartati dall’autrice. Naturalmente hai libertà di inserire tue correzioni al testo, ma ricorda di farlo inserendo le tue arbitrarie ricostruzioni fra parentesi tonde e i passi soppressi fra parentesi graffe. Quando invece inserisci o muovi passi della Sanvitale ricorda di indicare la riga e la versione fra parentesi quadre (ad es. versione F.2, rr. 3-4).

[C 1.] (1) Si trovava già seduta, rivolta verso l’ingresso [in un locale] [C.].]
 (15) poco romano. [B.1.] (1-3) Penombra. Due lumi di opaline, uno

verde e uno rosso, tovaglie candide di fiandra, ottimi bicchieri a gambo di forma vecchia. [A.1] (3-5) Però manteneva un certo vuoto mentale anche una buona forma di affettuosa curiosità, un sentimento che aveva a che fare con la calma, l'atteggiamento amichevole. [H.1] (7-9). [H.1] (7-9) In primo luogo aveva scritto un anonimo, gentile biglietto. Dopo quarant'anni, la calligrafia era identica, verticale, non invecchiata; caratteri da studente abituato ad appunti funzionali e sintetici. Poi aveva telefonato da Roma. [D. 1.] (10-12) Dalla sequenza deduceva che aveva conservato alcune delle sue buone qualità: semplice nei rapporti umani, mai doppi fondi, comportamenti formalmente corretti.

[D. 2.1 (1 -4) Aveva trovato moltissime fotografie di quando lei era ragazza, fatte non solo da lui ma anche dal loro comune amico Umberto, morto sei mesi prima, e poiché veniva a Roma aveva pensato di portargliele. [E.2.] (5- 10) Nel primi anni Cinquanta usava giocare ai fotografi. I ragazzi che avevano mezzi o guadagnavano qualche cosa comperavano le apparecchiature per la stampa. Vecchi bagni che le mamme accettavano di spartire o una cantina dove arrivasse l'acqua, si trasformavano in camere oscure. Stampare era bellissimo. Ogni fotografia poteva essere variata in un processo vario e interminabile. [F.3] (9-12) Erano d'accordo nel considerare quei momenti felici. A lei piaceva la carta mat. Vittorio creava ombre all'antica nei paesaggi o nelle architetture, Umberto preferiva i nudi di donne se trovava soggetti compiacenti. In mancanza si dedicava al ritratto.

CONCLUSIONE

I sei passaggi del racconto della Sanvitale sono stati prodotti artificialmente per realizzare un esperimento sull'influenza del computer sulla scrittura (vedi <http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants>). Secondo te, cosa cambia principalmente con l'utilizzo delle tecniche informatiche nell'analisi e nella composizione del testo? Nel testo

della Sanvitale hai notato caratteristiche specifiche attribuibili all'uso del word processor?

L'utilizzo delle tecniche informatiche ci ha aiutato tantissimo con questo progetto perché rimane molto più facile editare il testo e cambiare le risposte. Il nostro computer è stato un grand'aiuto però Sanvitale ha sbagliato di non usare "The find and replace function." In questo modo non avrebbe sbagliato con il nome di Vittorio (chiamandolo Gianluca una volta). Se l'avrebbe **[avesse]** scritto, non avrebbe sbagliato questo - quello è chiaro.

Però, Microsoft Word rimane un grand'aiuto, anche perché non devi riscrivere la storia ogni volta che lo**[a]** vuoi cambiare. Per uno che non sappia usare un computer, non era così difficile fare il progetto - però non ho capito come si rendono gli accenti sul testo stampato.

1.4 Gruppo 4

Emily Howes
Italian 1, Term 3

PARTE I: Comprensione e Analisi Linguistica

1. Confrontando il primo e l'ultimo passaggio (A e H), identifica le principali trasformazioni alla successione di avvenimenti / pensieri. Es.: introduzione di fatti /pensieri, modificazione di sequenze/ di tempi verbali, allungamento / accorciamento dei periodi, ecc.

Il brano [A] ha **[presenta]** più fatti dell'ambiente e di qualcosa quello che succede, e gli avvenimenti che si spinge **[conducono]** a quello che sta succedendo in quel momento. All'**[D']**altra parte, il brano [H] sembra di avere più dei pensieri della protagonista, e più di quello che è successo nel passato e meno del presente. Mi sembra che nel brano [H], il passato sia più importante del presente. C'è molta descrizione delle fotografie e [del modo di] stamparle. [A] è il passaggio che dimostra l'ambiente e la

situazione, ma [H] è quello che va **[penetra]** più profondamente nelle **[ragioni]** di questo incontro e nei pensieri.

4. Individua le modifiche che vengono apportate alla descrizione dell'ambiente (luci e arredamento del ristorante) nei passaggi B, C, D, E, F ed H.

Nel brano [B] c'è una descrizione breve del ristorante con riferimenti ai lumi di opaline verdi o rossi, tovaglie candide di fiandra e ottimi bicchieri a gambo di forma vecchia (3).

La descrizione **[diventa]** un po' più tardi 'un'ambiente piccolo e discreto'(10).

In [C], la posizione dei lumi è notata ('ai lati della porta entrando' (4)); ed i bicchieri sono a gambo corto (5). 'Ambiente piccolo e discreto' è detto due volte.

In [D] e [E], una descrizione del ristorante è omessa.

In [F] comunque, la descrizione del ristorante ritorna, ma questa volta, le luci sono discrete invece dell'ambiente. Il colore dei lumi è cambiato a giallo o rosso (6).

Riflessi cadono sulle tovaglie di Fiandra (con un maiuscolo) ben stirate (8). Lo stesso è esattamente vero di [H].

5. Quali motivazioni / preferenze della protagonista secondo te stanno alla base della scelta del ristorante? Analizzando tutti i passaggi, spiega come l'autrice sviluppa e risolve questo tema.

Il ristorante comincia come 'vagamente conosciuto'(6-7) in [A], e in [B] lei 'c'era stata una volta alcuni anni prima' (8-9). In [C] è 'dimenticato' (10) e da [D] fino a [H] è 'quel ristorante che non frequentava'. Ogni volta il ristorante diventa più distaccato e meno conosciuto.

In [A] lei vuole qualche posto 'piccolo e non rumoroso' (10). In [B] e [C] lei descrive un ambiente 'piccolo e discreto'. In [D] non c'è una ragione per la scelta, ma in [E], è 'senza ragione' (3). In [F] e [H], piccolo,

accogliente e con luci discrete sembrano essere importanti nella scelta. Le motivazioni per la scelta diventano meno misteriose.

6. Come si evolve il personaggio maschile principale nell'evocazione della protagonista? Nota e spiega le variazioni lessicali e tematiche impiegate nei 7 passaggi.

Il punto principale e più ovvio è che il nome del personaggio maschile cambia da Gianluca in [A] e [E], a Vittorio in [F] e [H].

In [A] sembra essere gentile 'prima a scrivere quel biglietto e poi a telefonare una volta a Roma (12-13). Sembra distaccato. In [B], lei pensa [alla] sua comodità nella scelta del ristorante 'poco romano'. Di nuovo lui ha scritto il 'gentile biglietto'. La protagonista riflette sulla calligrafia dell'uomo (chiara, verticale, senza ghiribizzi (13 –14) che non è diventata quella di un vecchio, ma invece è come uno studente ed è abituato a prendere appunti funzionali e sintetici. Sembra essere un uomo pratico, forse un uomo d'affari. Ha conservato la sue buone qualità nei rapporti umani.

In [C], la scrittura **[non è cambiata]** per niente in trent'anni, e tutto è lo stesso come in [B]. In [D], la calligrafia è identica a quello di quarant'anni prima. Dunque l'uomo invecchia da **[di]** dieci anni di più. Perché lui porta le foto e c'è una descrizione dei giovani ricchi che hanno le macchine fotografiche, mi sembra che lui sia abbastanza ricco.

In [E] dice che lui si comporta ancora benissimo e educato. Lui è cortese perché nel suo viaggio a Roma , ha pensato a lei. [F] dice le stesse cose, ma il nome dell'uomo, **[è]** cambiato . In [H], scopriamo che lui fa un viaggio di lavoro a Roma. Anche l'autrice dice che lui era bravo come fotografo.

7. Per analizzare correzioni e riorganizzazioni nei testi, ci si è concentrati solamente sulla riga 24 in B, e la riga corrispondente nelle altre versioni.

In [B] non molto è detto della fotografia, ma in [C], diventa una 'passione'. In [D], perdiamo il senso del tempo (gli anni cinquanta), ma c'è più descrizione delle foto, la luce e ombra ecc., come invecchiano e sono quadri astratti. In [E], c'è una parte dove parla dell'acido. In [F] c'è sempre più descrizione delle foto per esempio, taglio, formato, sottoesposta, sovraesposta. In [H], questa descrizione delle foto sparisce, ma la parte dell'acido rimane.

PARTE II: Aspetti stilistici e tecniche di narrazione

1. In base a quanto notato nella parte I del questionario, soprattutto in relazione alle risposte 1. 2. 3. 8. 9. 10., cerca di stabilire: i) a qual e tipo di scrittura tende Sanvitale (es.: scrittura più / meno sobria; argomentativa / per immagini, ecc.); ii) se e come cambia il ritmo del brano (es: più / meno misurato – puoi usare la scala dei valori musicale); iii) come il tono della narrazione viene modificato (es. colloquiale/formale/ più o meno personale / riflessivo / nostalgico).

(i) I brani diventano più descrittivi e atmosferici da [A] a [H]. La descrizione del ristorante diventa più chiara e definita. All'inizio dei brani, [A] - [C] sappiamo che ci sono delle foto di lei quando era ragazza. Questo è sentimentale e concerne le emozioni. In [D]-[H] è più tecnica e argomentativa. Non c'è più la descrizione sentimentale, ma una molto tecnica. In [A] (18 alla fine), abbiamo una descrizione di che cosa c'è nelle fotografie, ma in [D] (19-27) ne abbiamo di come si stampano le foto.

2. Con riferimento particolare alle risposte n. 4. 5. 6. della parte I del questionario verifica: i) quale tipo di narratrice impersona Sanvitale - es. autoritaria, onniscente, omo/eterodiagetica (che partecipa o meno alla storia narrata); ii) La focalizzazione (punto di vista) nella narrazione - es. la storia viene narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile; iii)

il tipo di caratterizzazione dei personaggi - es. caratterizzazione a tutto tondo, stilizzata, ecc.

(i) (ii) (iii)

Sanvitale è una narratrice onnisciente. Lei sa tutto di tutti i personaggi. È anche eterodiagetica. Ci sono i sentimenti dei protagonisti, ma la narratrice è distaccata e non sappiamo niente delle sue opinioni **[o dei]** suoi pensieri.

La focalizzazione nella narrazione è che tutto è visto **[e sentito]** dal punto di vista della protagonista femminile. Sappiamo che cosa pensa della situazione. Gianluca / Vittorio sembra lontano da noi, e non abbiamo nessun'indicazione di quello che sta pensando, la sua situazione e il suo carattere. Tutto **[ciò]** che sappiamo di lui **[provviene]** dai pensieri dalla donna. La caratterizzazione dei personaggi è un po' stilizzata. Infatti non è a tutto tondo perché i personaggi rimangono un po' elusivi. Benché sappiamo **[si conoscano]** alcuni pensieri e sentimenti di tutti e due, non ci sono delle descrizioni profonde delle emozioni ecc.

3. L'ultima stesura garantisce secondo te: i) Migliore possibilità di sviluppo tematico ii) Maggiore/minore flessibilità narrativa; iii) Maggiore/minore coerenza stilistica. Argomenta le tue affermazioni.

(i) Non c'è un crescendo dei temi fino all'ultima stesura, ma i brani diventano più precisi **[durante il loro sviluppo]**. Il ristorante, la fotografia, la morte, la memoria e il passaggio del tempo diventano le cose più importanti nella storia. Mentre la descrizione cresce e diventa più chiara, il sentimento muore.

4. Commenta la scelta del titolo (Orient-Express) in relazione alla dimensione temporale del racconto.

La scelta del titolo riflette un viaggio nel tempo. Nei primi brani [A]-[C], la donna è stata al ristorante e ne ha delle memorie. Il tema delle

memorie continua con l'amico morto, Umberto, e le foto di lei come ragazza. L'Orient-Express è un treno che era molto popolare nel passato con **[tra]** i ricchi. Aveva un ottimo ristorante. Il nome era scelto per titolo perché c'è una sorta di viaggio indietro - nel passato, dei due protagonisti. Il passaggio del tempo è come un viaggio in treno, e c'è una frase che somiglia a un treno - 'il tran-tran del tempo'. **[È]** una metafora **[di come]** che la vita è **[sia]** come una gita in treno.

PARTE III: "Editare" il testo

A partire dalla selezione degli 8 passaggi di Orient-Express, costruisci la tua edizione del racconto, recuperando frasi e immagini sparse all'interno dei vari passaggi di scrittura e scartati dall'autrice. Naturalmente hai libertà di inserire tue correzioni al testo, ma ricorda di farlo inserendo le tue arbitrarie ricostruzioni fra parentesi tonde e i passi soppressi fra parentesi graffe. Quando invece inserisci o muovi passi della Sanvitale ricorda di indicare la riga e la versione fra parentesi quadre (ad es. versione F.2, rr. 3-4).

[C.1] Si trovava già seduta, rivolta verso l'ingresso, quando lui arrivò. [B. 1] (3-4) Aveva ordinato l'acqua minerale, il pane e i grissini [A.1] (2) e subito aveva cominciato a sgranocchiarne uno. [E.1] (2-3) Lo aveva fatto per apparire disinvolta e invece manifestava un certo nervosismo. 18.1.1 (5) Ciò nonostante manteneva [A.1] (3-5) un certo vuoto mentale anche una buona forma di affettuosa curiosità, un sentimento che aveva a che fare con la calma, l'atteggiamento amichevole [C.1] (9-10) Quando Gianluca le aveva telefonato aveva nominato per caso quel ristorante dimenticato. [F. 1] (4) Era un luogo piccolo, accogliente [C.1] (12) Confortevole, poco romano [C.1] (10-11) e discreto. Le sembrò adatto. Non tanto a loro quanto a lui. [F. 1] (5) Le luci erano discrete: ogni tavolo aveva un lume schermato in giallo o in rosso, i riflessi cadevano sulle tovaglie di Fiandra ben stirate. [E.1] (4-5) In primo luogo le aveva scritto un anonimo, gentile biglietto. [H. 1.] (7-12) Dopo quarant'anni, la

calligrafia era identica, verticale, non invecchiata; caratteri da studente abituato ad appunti funzionali e sintetici. Poi aveva telefonato da Roma. Dalla sequenza lei aveva dedotto che conservava alcune buone qualità: semplice nei rapporti umani, mai doppi fondi, comportamenti corretti. Le ragioni espresse nel biglietto erano certo quelle che lo avevano provocato.

1.5 Gruppo 5

Serena Freeland and Alys James
Italian 1, Term 3

PARTE I: Comprensione e Analisi Linguistica

1. Confrontando il primo e l'ultimo passaggio (A e H), identifica le principali trasformazioni alla successione di avvenimenti / pensieri. Es.: introduzione di fatti /pensieri, modificazione di sequenze/ di tempi verbali, allungamento / accorciamento dei periodi, ecc.

<i>(1) Si trovava già seduta, aveva ordinato l'acqua minerale, (2) il pane e i grissini, e subito aveva cominciato a sgranocchiarne uno. (3) Però manteneva un certo vuoto mentale anche una buona forma di (4) affettuosa curiosità, un sentimento che aveva a che fare con la (5) calma, l'atteggiamento amichevole...</i>	Versione A, rr. 1-5
<i>Si era seduta, rivolta verso l'ingresso, e aveva ordinato il pane e l'acqua (2) minerale. Lo aveva fatto per apparire disinvolta e invece manifestava un certo (3) nervosismo</i>	Versione H, rr. 2-3

Commento:

L'ultimo brano è stato accorciato ed ha poco a che fare con le emozioni della donna. Nell'ultimo passaggio la Sanvitale dà meno importanza all'aspetto personale e si concentra di più sugli avvenimenti. Comunque il contenuto dell'ultimo passaggio non è interamente fattuale. La protagonista si sofferma in modo un poco nostalgico sugli anni cinquanta e il biglietto ricevuto. Comunque non è proprio il contenuto del biglietto che le interessa, ma è il modo in cui è stato scritto. Nella versione [A] l'uso del trapassato esprime determinate emozioni di determinati periodi - il brano tratta più del fondamentale presente e

meno del passato. C'è più enfasi sulle emozioni ed i pensieri del momento. In [H] l'uso del imperfetto da un'idea più generale del passato, e vi è più racconto del passato e meno riflessione sui sentimenti attuali.

2. In relazione a B, C e D , individua le trasformazioni sintattiche più significative. Analizza, per esempio, incipit e finali di frasi, nuovo ordine delle parole nelle proposizioni, fondamentali cambiamenti di punteggiatura, ecc.).

<i>Voleva sembrare disinvolta, dunque (5) manifestava [...]</i>	Versione B, rr. 4-5
<i>Dunque voleva sembrare disinvolta [...]</i>	Versione C, r. 6
<i>voleva sembrare disinvolta e invece [...]</i>	Versione D, r. 2

Nel primo caso la congiunzione segue la virgola, nel secondo è presente all'inizio della frase, nel terzo l'autrice sceglie la parola più adatta. Si notano parecchie trasformazioni sintattiche, ma generalmente il più grosso cambiamento è quello dell'ordine delle parole. Ovviamente l'autrice non è soddisfatta della sua scelta iniziale e quindi cambia l'ordine per rendere più chiaro tutto ciò che vuole dire e pure per 'sottolineare' delle determinate parti.

3. Analizza le prime 3 righe di ogni passaggio con riguardo alla flessibilità della proposizione e spiega come l'autrice impiega diversamente paratassi e ipotassi nella costruzione del periodo.

[A, r. 1] “Si trovava già seduta, aveva ordinato l’acqua minerale [...]”. Qui c’è poca flessibilità della proposizione e quindi il risultato è abbastanza staccato. Invece nel brano [H, r. 1] il contenuto è più flessibile a causa dell'introduzione di una proposizione: “Si era seduta, rivolta verso l’ingresso, e aveva ordinato il pane e l’acqua minerale”.

4. Individua le modifiche che vengono apportate alla descrizione dell’ambiente (luci e arredamento del ristorante) nei passaggi B, C, D, E, F ed H.

[B, r. 1:] “Penombra.” Un appunto. Una descrizione fisica. [C, r. 2:] Introduzione della sensazione, “ambiente piccolo e discreto”. Una

descrizione più fisica. [D:] Niente descrizione e niente ambiente. [E:] Niente descrizione e niente ambiente. [F, rr. 4-5] Una risposta personale all'ambiente: “Era un luogo piccolo, accogliente [...]” “I riflessi cadevano” ha un significato più personale – dà l'impressione della riflessione filosofica e mentale della protagonista. [H] È invece uguale al brano [F]. L'autrice sembra scontenta delle versioni [B] e [C], invece nelle versioni [D] e [E] si lascia andare un poco colla descrizione. Comunque, è nelle versioni [F] e [H] che apprezziamo una risposta molto più personale nei confronti della descrizione dell'ambiente.

5. Quali motivazioni / preferenze della protagonista secondo te stanno alla base della scelta del ristorante? Analizzando tutti i passaggi, spiega come l'autrice sviluppa e risolve questo tema.

[A, B, C] La protagonista è stata già tanti anni prima al ristorante. Il ristorante è adatto a lui (Gianluca/Vittorio): vicinissimo, piccolo e non rumoroso, “poco romano”. [D, E, F*, H*] L'autrice accorcia le idee e l'unica evidenza di preferenza è che si tratta di un ristorante che la protagonista non conosce bene. [F, H,]* “posto accogliente” – osservazione attuale.

6. Come si evolve il personaggio maschile principale nell'evocazione della protagonista? Nota e spiega le variazioni lessicali e tematiche impiegate nei 7 passaggi.

La cosa più importante è che il personaggio maschile cambia di nome: in [A] fino a [E], si chiama Gianluca; invece in [F] e [H] si chiama Vittorio. In [A] e [B] la protagonista sceglie il ristorante pensando a Gianluca: usa le parole “Le sembrò adatto. Non tanto a loro quanto a lui.” Non vuole che lui si senta a disagio. Però, nelle altre versioni, pensa a lui in un altro modo: per il biglietto. La fa pensare al passato: la scrittura e la stessa di “quarant'anni fa”. È importante dire che la protagonista non ci dà una grande descrizione dell'uomo. Sappiamo solo che non è necessario a causa, paradossalmente, della sua importanza nel passato della protagonista.

7. Per analizzare correzioni e riorganizzazioni nei testi, ci si è concentrati solamente sulla riga 24 in B, e la riga corrispondente nelle altre versioni.

[A] parla di come si sente la protagonista, di un “dolore”. Da quello che è venuto prima, sappiamo che questo “dolore” è causato dalla morte di Umberto, e, benché questo fatto venga nella stessa posizione in [C], le righe seguenti parlano invece delle fotografie, ma ci sono ancora dei sentimenti: “spesso si trasformava in passione”. Perciò, [D] diventa meno sentimentale, e impariamo come si sviluppano le fotografie nell’ “acido”. [E] continua col processo di estrarre le foto dall’acido, ma ci dà più informazioni, e ci spiega quant’è difficile farlo. In [F], le parole “correggevano, cambiavano i rapporti tra luce e buio” vengono viste in [E], ma non nelle righe 24-26. Questo è un aspetto tecnico, ma riflette anche sul presente ed il passato. [H], invece, parla più di come sono le foto dopo averle estratte.

8. Prendi in esame e commenta gli incipit (riga 1-3) delle 7 versioni. C’è una o forse più d’una tendenza riscontrabile?

[A], [B] e [C] cominciano con “Si trovava già seduta”, ma gli altri con “Si era seduta”. Sembra che l’autrice abbia deciso di usare forme meno passive. In [A], non parla dell’uomo nelle prime tre righe, ma è incluso in queste righe in [D] – [H]. Forse è importante per l’autrice che l’uomo venga introdotto il più presto possibile.

9. Concentrando l’analisi sull’aspetto nominale (sostantivi e aggettivi) e verbale (verbi e avverbi) della lingua, verifica le modifiche quantitative e qualitative nei 7 passaggi. (diminuzione /aumento di agg./sost./ verbi; tipi di agg./sost/verbi usati, ecc.).

L’uso degli aggettivi e degli avverbi dipende da quello che l’autrice sta descrivendo. Non parla in profondità del biglietto che aveva scritto Gianluca e perciò non può usare gli aggettivi come “identica, chiara, verticale” che usa nelle altre versioni. Ci sono meno avverbi che

aggettivi, forse perché la protagonista sta pensando ai fatti invece che agli avvenimenti specifici. [C] è interessante, perché vediamo che ripete le parole “piccolo e discreto” per descrivere l’ambiente, forse per sottolineare com’è il ristorante o forse è uno sbaglio che poi viene evitato.

10. Ci sono strutture / parole o gruppi di parole / incipit o finali di frase / o altri aspetti linguistici mantenuti più a lungo, ripetuti o comunque privilegiati nei testi ?

Ci sono alcuni gruppi di parole che appaiono in ognuno dei sette testi, ad esempio che Umberto “era morto da sei mesi”, espresso in altri modi come “Umberto morto sei mesi prima”. La descrizione del biglietto non esiste nel primo testo, ma il “dolore” spiegato nel primo testo è unico. La protagonista ordina sempre “il pane”, e quando parla delle fotografie di lei, non usa ogni volta le parole “quando era”, e spesso solo “di lei ragazza”.

PARTE II: Aspetti stilistici e tecniche di narrazione

1. In base a quanto notato nella parte I del questionario, soprattutto in relazione alle risposte 1. 2. 3. 8. 9. 10., cerca di stabilire: i) a qual e tipo di scrittura tende Sanvitale (es.: scrittura più / meno sobria; argomentativa / per immagini, ecc.); ii) se e come cambia il ritmo del brano (es: più / meno misurato – puoi usare la scala dei valori musicale); iii) come il tono della narrazione viene modificato (es. colloquiale/formale/ più o meno personale / riflessivo / nostalgico).

a) Sanvitale tende ad una scrittura evocativa, dove la nostalgia, con tutte le emozioni del passato ed il presente, è prominente. Non è argomentativa, riflette sul passato, e ci permette di arrivare ad una conclusione su noi stessi. È anche una scrittura abbastanza filosofica, in cui Sanvitale esamina delle cose fondamentali, come la giovinezza, la

vecchiaia e la morte. es.: “Le morti o sparizioni non hanno una graduazione logica d’importanza [...]”

b) All’inizio del brano, il ritmo è meno misurato che alla fine. Questo a causa del soggetto che cambia. L’incipit parla delle cose generali, ed il fatto che attraversa molti anni vuol dire che il ritmo è abbastanza veloce, o “allegro”, usando la scala dei valori musicale. Impariamo velocemente molto del suo passato, perché è possibile pensare al passato più rapidamente che vivere al presente. Però quando arriva Gianluca il ritmo è piuttosto “andante”, e ci sono alcuni paragrafi più veloci quando parla del passato di nuovo. Questo succede mentre sta insieme a Gianluca all’ “Orient Express”. (È difficile dare degli esempi per quest’osservazione perché sarebbe necessario citare troppe righe).

c) Il tono della narrazione riflette il soggetto: si tratta di un suo carissimo amico e di un passato pieno di buone memorie, perciò il tono è più colloquiale e nostalgico. Ma quando parla delle cose più serie, come la morte, anche il tono diventa più serio e formale.

2. Con riferimento particolare alle risposte n. 4. 5. 6. della parte I del questionario verifica: i) quale tipo di narratrice impersona Sanvitale - es. autoritaria, onnisciente, omo/eterodiagetica (che partecipa o meno alla storia narrata); ii) La focalizzazione (punto di vista) nella narrazione - es. la storia viene narrata esclusivamente dal punto di vista della protagonista femminile; iii) il tipo di caratterizzazione dei personaggi - es. caratterizzazione a tutto tondo, stilizzata, ecc.

a) È difficile sapere quanto sono diverse le due persone, Sanvitale e la protagonista, e, secondo noi, Sanvitale è più o meno ovvia dipendendo dalla parte del brano. All’inizio, sembra che le parole vengano direttamente dalla bocca della protagonista, e l’autrice è quasi nascosta. Ma quando arriva Vittorio, sentiamo alcuni dei suoi pensieri, che non potrebbero venire dalla mente della protagonista, e perciò la narratrice cambia, come la storia, e diventa più omodiagetica.

b) come sopra.

c) Il modo in cui Sanvitale introduce i personaggi è molto interessante. Comincia con i fatti piuttosto che con le descrizioni. Capiamo piano piano come sono o come erano le persone importanti nella vita della protagonista. Vedendo questo, sarebbe impossibile dire che abbiamo delle caratterizzazioni a tutto tondo. A pagina sette stiamo già imparando come la protagonista stessa: es. “Gianluca meritava che si mostrasse debole com’era”. Questo ci mostra che conosciamo meglio i personaggi alla fine della storia, ed anche che le persone che vivono al presente sono cambiate da com’erano cinquant’anni fa.

d) Bisogna sempre avere un concetto principale da cui sviluppare il racconto. Ci sono tante frasi che appaiono nel paragrafo [A] che sono rimaste nell’ultima versione. Questo paragrafo introduce dei personaggi e delle idee, e alla scrittrice è permesso di svilupparle quanto vuole. Più tardi, capiamo il significato del “(19) loro comune amico Umberto (20) che era morto da sei mesi”, e abbiamo l’impressione che la storia non sarà semplice, ma profonda e filosofica. “(23) Si trattava invece (24) di qualche cosa più profondo, misterioso, angosciato che anche lei, (25) da sei mesi si portava dentro [...]”

L’ultima stesura garantisce secondo te: i) Migliore possibilità di sviluppo tematico ii) Maggiore/minore flessibilità narrativa; iii) Maggiore/minore coerenza stilistica. Argomenta le tue affermazioni.

Per l’ultima stesura l’autrice ha ormai deciso quali contenuti approfondire. In [H] parla del biglietto, e quindi di Gianluca, gli anni cinquanta e le fotografie, tre cose che sono importanti per l’intera storia. Ovviamente, gli anni cinquanta e quello che facevano la protagonista, Gianluca e Umberto, è fondamentale durante il resto del brano. Però l’ultima stesura non mostra i sentimenti (visti in [A]) che vive la protagonista pensando al passato e, secondo noi, è un peccato. Perciò [H] non ha la migliore possibilità di sviluppo tematico. Di conseguenza,

Sanvitale ha ridotto le sue occasioni di avere una narrativa flessibile, perché, con meno tematiche, è più limitata. Però la coerenza stilistica è ottima: corriamo da un tema all'altro, senza neanche rendercene conto. “Un certo nervosismo” conduce dolcemente verso Gianluca, lui poi verso “un anonimo, gentile biglietto”, quest'ultimo quindi verso la scrittura di Gianluca com'era negli anni cinquanta, e dalla scrittura verso il passato e le fotografie che occupano la maggior parte dell'ultima stesura come dell'intera storia.

4. Commenta la scelta del titolo (*Orient-Express*) in relazione alla dimensione temporale del racconto.

Prima di cominciare a leggere, sappiamo già del famosissimo treno, l'“Orient Express”. Quindi siamo già preparati per un viaggio qualunque, sia emotivo, sia temporale. Invece nel libro di Francesca Sanvitale, l'“Orient Express” non è un treno, ma un ristorante. Tuttavia non è un qualsiasi ristorante ma un ristorante che è stato di alcuna importanza nel passato dei nostri personaggi. Mentre la protagonista aspetta un suo amico nel ristorante, lei viaggia colla mente nel passato quasi con una nostalgia. Grazie alla combinazione del titolo e dei suoi pensieri vaganti, si avverte quest'atmosfera di viaggio nel tempo passato.

PARTE III: “Editare” il testo

A partire dalla selezione degli 8 passaggi di *Orient-Express*, costruisci la tua edizione del racconto, recuperando frasi e immagini sparse all'interno dei vari passaggi di scrittura e scartati dall'autrice. Naturalmente hai libertà di inserire tue correzioni al testo, ma ricorda di farlo inserendo le tue arbitrarie ricostruzioni fra parentesi tonde e i passi soppressi fra parentesi graffe. Quando invece inserisci o muovi passi della Sanvitale ricorda di indicare la riga e la versione fra parentesi quadre (ad es. versione F.2, rr. 3-4).

{...}=espunzioni/soppressioni; (...) = aggiunte/integrazioni

[E.1] Si era seduta , rivolta verso l'ingresso, e aveva ordinato il pane e l'acqua minerale. Lo aveva fatto per apparire disinvolta e invece manifestava un certo nervosismo. [F.1] Quando Vittorio aveva telefonato, lei aveva proposto quel ristorante che non frequentava. Era un luogo piccolo, accogliente. [C.1] Le sembrò adatto. Non tanto a loro quanto a lui {.} che lo avrebbe trovato confortevole, poco romano. [F.1, rr. 5-6] Le luci erano discrete: ogni tavolo aveva un lume schermato in giallo o in rosso, i riflessi cadevano sulle tovaglie di Fiandra ben stirate. [D.1] Prima, lui aveva scritto un anonimo, gentile biglietto. Lei aveva notato la calligrafia identica a quella di quarant'anni prima, {;} chiara, verticale, precisa. Non era invecchiata e per questo manteneva un carattere da studente abituato ad appunti funzionali e sintetici. [F.1-2, rr. 11-17] Poi aveva telefonato da Roma. Dalla sequenza lei aveva dedotto che conservava alcune buone qualità: semplice nei rapporti umani, mai doppi fondi, comportamenti corretti. Le ragioni espresse nel biglietto erano certo quelle che lo avevano provocato: aveva trovato moltissime fotografie di quando lei era ragazza, fatte non solo da lui ma anche dal loro comune amico Umberto, morto sei mesi prima, e poiché veniva a Roma aveva pensato di portargliele {di persona}. [F.2] Nei primi anni Cinquanta molti giovani giocavano ai fotografi. I ragazzi più ricchi comperavano le apparecchiature per la stampa. Vecchi bagni di servizio o stanze di sgombero che le mamme accettavano di cedere, o una cantina dove arrivasse l'acqua, si trasformavano in camere oscure. Stampare era bellissimo. Ogni fotografia poteva essere variata in un processo interminabile secondo [H.2] la carta, la permanenza nell'acido, sottoposta o sovraesposta, per i particolari scelti, il taglio, il formato. Correggevano, cambiavano i rapporti tra luce e buio, sbiancavano le loro foto semplificando i piani o le invecchiavano o le riducevano a quadri astratti. [D.3] Erano d'accordo nel considerare quei momenti felici. Lei preferiva la carta mat. Gianluca cercava ombre all'antica nei paesaggi o nelle architetture, Umberto preferiva nudi di donna se trovava soggetti compiacenti. In mancanza, si dedicava ai contrasti delle forme, oppure al ritratto. Lei posava, Gianluca e Umberto fotografavano. Lei si truccava alla francese, come nel "Porto delle nebbie": impermeabile di Gian{a}luca con grosse spalline, bocchino, sigaretta, espressione possibilmente intensa. [H.3] Il modello era Michele Morgan. Inventavano varianti all'americana, alla Doris Day, alla Lauren Bacall, con camicetta maschile, con perle e vestito che lasciava le spalle scoperte, labbra truccate rosso vivo...

CONCLUSIONE

I sei passaggi del racconto della Sanvitale sono stati prodotti artificialmente per realizzare un esperimento sull'influenza del computer sulla scrittura (vedi <http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants>). Secondo te, cosa cambia principalmente con l'utilizzo delle tecniche informatiche nell'analisi e nella composizione del testo? Nel testo della Sanvitale hai notato caratteristiche specifiche attribuibili all'uso del word processor?

È noto che l'uso del computer aiuta chi deve analizzare un testo in modo logico e scientifico. L'analisi della struttura di un testo, cioè le posizioni delle parole, è qualcosa che ha a che fare con la matematica, e quindi usare una macchina è molto utile. Però bisogna essere degli uomini per avere delle reazioni a ciò che si ha [è] trovato, e, purtroppo (perché sarebbe molto più facile per noi!), un computer non possiede quest'aspetto personale. Non abbiamo notato nel testo caratteristiche specifiche attribuibili all'uso del word processor. Forse l'autrice viene influenzata dalla facilità di correggere e cambiare il testo. Può sempre andare indietro a vedere il suo testo precedente in contesto. Noi abbiamo editato un pezzo del testo con molta facilità scegliendo delle parti determinate che ci piacevano e estraendole fuori per combinarle con delle altre parti. In questo caso la scelta del vocabolo è stata visuale più che mentale: vedere le parole in bianco e nero potrebbe influenzare la scelta e l'ordine delle parole dell'autrice.

Bibliografia

In questa bibliografia le date poste fra parentesi quadre si riferiscono all'edizione italiana, quelle fra parentesi tonda all'edizione in lingua originale. Salvo diversa indicazione, nel testo ho utilizzato le traduzioni italiane disponibili. Il trattino fra due date (es. Munari [1971-2000]) separa la prima edizione da quella da me effettivamente consultata, mentre l'esponente a cifra indica il numero della ristampa indicata dall'editore. Per le fonti Internet ho indicato fra parentesi tonde l'ultima data di consultazione; in questo caso, le date separate da un trattino vogliono dire che l'autore ha esplicitamente indicato la data di aggiornamento del documento rispetto alla sua prima pubblicazione online.

- Aarseth, E. (1997): *Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press. URL: <http://www.hf.uib.no/cybertext/Ergodic.html>. (Ultimo accesso: 20 giugno 2002).
- Aarseth, E. (1999): "Aporia and Epiphany in *Doom* and *The Speaking Clock*", in: Ryan (ed.) (1999: 31-41).
- Adamo, G. (1992): "Analisi informatica di testi: problemi e prospettive", in: *Calcolatori e Scienze Umane* (1992: 358-361).
- Albonico, S. (2000): "Considerazioni preliminari", in: *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*. Atti del seminario del Dipartimento di Scienza della Letteratura, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pavia, 30-31 marzo 2000. URL: <http://lettere.unipv.it/dipslamm/pubtel/Atti2000/seminario.htm>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Amizzoni, M. / Mastidoro, N. / Sposetti, P. (1998): "Il lessico dei giovani attraverso l'osservazione della comunicazione sui servizi di Internet: analisi e confronto con altri lessici", relazione presentata al IX Convegno Giscel (Gruppi di Intervento e Studio nel Campo dell'Educazione Linguistica) sul tema "I bisogni linguistici delle nuove generazioni", Università La Sapienza, Roma, 28 marzo.
- Andersen, R. (a cura di) (2000): "Limiti organizzativi dell'interazione uomo-computer. Conversazione con Don Norman e Janice Robin", in: *Sistemi Intelligenti*, 3: 391-423.
- Anichini, A. (2001): "Come scrivere un testo multimediale", in: Toschi (a cura di) (2001: 91-171).

- Anis, J. / Lebrave, J.-L. (1991): *Text et Ordinateur. Les Mutations du Lire-Écrire*. Actes du colloque interdisciplinaire tenu à l'Université de Paris X, Nanterre, 6-7-8 juin 1990. Paris: Éditions de l'Espace Européen.
- Antinucci, F. (1993): "Summa Hypermedialis. (Per una teoria dell'Ipermedia)", in: *Sistemi Intelligenti*, 2: 227-257.
- Antinucci, F. (2001): "La generazione dei videogiochi è già pronta: crescerà simulando", in: *Telemà*, VII, primavera 2001: 41-43.
- Antonelli, R. (1985): "Interpretazione e critica del testo", in *Letteratura Italiana*, IV. *L'interpretazione*. Torino: Einaudi 141-243.
- Aoki, C. / Siekevitz, P. (1988): "Plasticity in Brain Development", in: *Scientific American*, december: 34-42.
- Bachtin, M. (1979 [1975]): *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi (*Voprosy literatury i estetiki*).
- Bacon, F. (1963): *The Works of Francis Bacon*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Von Spedding, Ellis und Heath, London 1857-1874 in vierzehn Bänden, Erster Band. Stuttgart – Bad Connstatt: Friedrich Frommann Verlag – Günther Holzbog.
- Bacone, F. (1968): *Nuovo Organo* (a c. di E. De Mas). Bari: Laterza.
- Bacone, F. (1975): *Scritti filosofici di Francesco Bacone* (a c. di P. Rossi). Torino: Utet.
- Baddeley, A. (1982 [1984-1990]): *Your Memory. A User's Guide*. London: Multimedia Publications (trad. it. *La memoria. Come funziona e come usarla*. Roma-Bari: Laterza).
- Balduino, A. (1989): *Manuale di filologia italiana*. Firenze: Sansoni.
- Barger, J. (1996-1998): "HyperTerrorist's Timeline of Hypertext History". URL: <http://www.robotwisdom.com/web/timeline.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Baron, N. S. (1998): "Letters by phone and speech by other means: the linguistics of Email", in: *Language and Communication*, 18: 133-170.
- Baron, N. S. (2000): *Alphabet to Email. How Written English Evolved and Where it's Heading*. London & New York: Routledge.
- Barrett, E. (1988): "Introduction: a new paradigm for writing *with* and *for* the computer", in: Barrett (ed.) (1988): xiii-xxv.
- Barrett, E. (ed.) (1988): *Text, ConText, and HyperText. Writing with and for the Computer*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Barthes, R. / Mauriès, P. (1981): "Scrittura", in *Enciclopedia Einaudi*, 12, Torino: Einaudi 600-627.
- Barthes, R. (1970 [1972-1993]): "L'ancienne rhétorique", in: *Communications*, 16: 172-223 (trad. it. *La retorica antica*. Milano: Bompiani).
- Bauman, M. L. (1999): "The evolution of Internet genres", in: *Computers and Composition*, 16: 269-282.
- Baumann, G. (ed.) (1986): *The Written Word: Literacy in Transition*. Oxford: Oxford University Press.
- Bazerman, C. (1988 [1991]): *Shaping Written Knowledge. The Genre and Activity of the Experimental Article in Science*. Madison: University of Wisconsin Press (trad. it. *Le origini della scrittura scientifica. Come è nata e come funziona l'argomentazione del saggio sperimentale*. Ancona: Transeuropa).
- Beniger, J. R. (1986 [1995]): *The Control Revolution*. Cambridge (Mass) and London: Harvard University Press (trad. it. *Le origini della società dell'informazione*. Torino: UTET).
- Benjamin, W. (1955 [1966-2000]), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi).
- Bentivogli, B. / Vecchi Galli, P. (2002): *Filologia italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Bereiter, C. / Scardamalia, M. (1987 [1995]): *The psychology of written composition*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum (trad. it. *La psicologia della composizione scritta*. Firenze: La Nuova Italia).

- Beretta, M. (2002): *Storia materiale della scienza. Dal libro ai laboratori*. Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Bernardelli, A. / Pellerey, R. (1999): *Il parlato e lo scritto*. Milano: Bompiani.
- Berners-Lee, T. (2000 [2001]): *Weaving the Web. The past, present and future of the World Wide Web by its inventor*. London-New York: Texere (trad. it. *L'architettura del nuovo web*. Milano: Feltrinelli).
- Berners-Lee, T. / Hendler, J. / Lassila, O. (2001): "The Semantic Web", in: *Scientific American*, May 2001 URL: <http://www.scientificamerican.com/2001/0501issuc/0501berners-lee.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Biancofiore, A. (1993): "Bachtin e Valéry: per una poetica del dialogo", in: Jachia / Ponzio (a cura di) (1993: 57-68).
- Bijker 1987
- Bijker, W. E. 1995 [1998]: *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge (Mass.): MIT Press (trad. it. *La bicicletta e altre innovazioni*. Milano: McGraw-Hill).
- Bimber, B. (1995): "Three faces of technological determinism", in: Roe Smith / Marx (eds.) (1995: 79-100).
- Björk, S. / Holmquist, L. E. (2001): "Exploring the Literary Web: the Digital Variants Browser", in: Fiormonte / Usher (eds.) (2001: 141-150).
- Blair, U. (1837): *Lezioni di retorica e belle lettere di Ugone Blair / Professore di Retorica e Belle Lettere nell'Università di Edimburgo / Tradotte dall'inglese e commentate da Francesco Soave, C. R. S. (II Tomi)*. Napoli: Presso Giuseppe Ajello, Borel e Bompard, A. Tramater. (ed. or. Hugh Blair, *Lectures on rhetoric and belles lettres*. [varie edizioni a partire dal 1783]).
- Blecua, J. M. / Clavería, G. / Sánchez, C. / Torruella, J. (eds.) (1999): *Filología e informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos*. Barcelona: Editorial Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Bocchi, G. / Ceruti, M. (a cura di) (2002): *Origini della scrittura. Genealogie di una invenzione*. Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Bodde, D. (1981): *Essays on Chinese Civilization* (ed. by Le Blanc, C. / Borei, D.). Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Bolter, J. D. (1991 [1992a]): *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum (trad. it. *Lo spazio dello scrivere: computer, ipertesti e storia della scrittura*, Milano: Vita e pensiero).
- Bolter, J. D. (2001): *Writing Space. Computers, Hypertexts, and the Remediation of Print*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum.
- Bolter, J. D. (1992b): "Literature in the electronic space", in: Tuman (ed.) (1992: 19-42).
- Bonime, A. / Pohlmann, K. C. (1998): *Writing for New Media. The essential guide to writing for Interactive Media, CD-ROMs, and the Web*. New York: John Wiley & Sons.
- Borges, J. L. (1974-1981 [1985-1998]): *Obras completas*. Buenos Aires: Émecé Editores (trad. it. *Tutte le opere*. II voll. Milano: Mondadori).
- Bottéro, J. et al. (1995): *Cultura, pensamiento, escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Bozzi, A. (ed.) (1997): *Better Access to Manuscripts and Browsing of Images*. Bologna: Clueb.
- Bozzi, A. (ed.) (2000): *Computer-Aided Recovery and Analysis of Damaged Text Documents*. Bologna: Clueb.
- Branca, V. / Starobinski, J. (1977): *La filologia e la critica letteraria*. Roma-Milano: Istituto Accademico di Roma - Rizzoli.
- Brent, D. (1991): "Oral Knowledge, Typographic Knowledge, Electronic Knowledge: Speculations on the History of Ownership", in: *Ejournal*, 1, 3. <http://www.ucalgary.ca/ejournal/archive/rachel/v1n3/article.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Brent, D. (1997): "Rhetorics of the Web: Implications for Teachers of Literacy", in: *Kairos*, 2.1. URL: <http://english.ttu.edu/kairos/2.1/features/brent/bridge.htm> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).

- Bridwell-Bowles, L. S. / Johnson, P. / Brehe, S. (1987): "Composing and Computer: Case Studies of Experienced Writers", in: Matsuhashi, A. (ed.): *Writing in Real Time: Modelling Production Processes*. Norwood (NJ): Ablex 81-107.
- Broady, E. (ed.) (2000): *Second Language Writing in a Computer Environment*. London: Centre for Information on Language Teaching and Research (CILT).
- Broady, E. / Shurville, S. (2000): "Developing Academic Writer: designing a writing environment for novice academic writers", in: Broady (ed.) (2000: 117-136).
- Brockbank, P. (1991), "Towards a mobile text", in: Small, I. / Walsh, M. (eds.), *The theory and practice of text-editing. Essays in honour of James T. Boulton*. Cambridge-New York: Cambridge University Press: 90-106.
- Brown, E. (ed.) (1999): *CALL Report 16. Improving student performance in language learning through ICT*. CILT CALL Conference, University of Warwick Language Centre, Coventry, 4 December 1999. London: Centre for Information on Language Teaching and Research (CILT). URL: <http://www.cilt.org.uk/> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Bruner, J. (1983 [1989]): *In search of Mmind: Essays in Autobiography*. New York: Harper & Row (trad. it. *Autobiografia: alla ricerca della mente*. Roma: Armando).
- Bruner, J. (1998): "The Narrative Construction of Reality", in: *Critical Inquiry*, Autumn: 1-21.
- Bruner, J. (1998): "Celebrare la divergenza: Piaget e Vygotskij", in: *Liverta Sempio* (a cura di) (1998: 21-36).
- Bruner, J. (2002): *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Roma-Bari: Laterza.
- Buranen, L. / Roy, A. M. / Lunsford A. (eds.) (1999): *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Albany: State University of New York Press.
- Burnard, L. (2001): "On the hermeneutic implications of text encoding", in: *Fiormonte / Usher* (eds.) (2001: 29-36).
- Busa, R. (1994): "Algoritmi interiori del capire leggendo", in: *Leonardi / Morelli / Santi* (a cura di) (1994: 69-75).
- Busby, K. (ed.) (1993): *Towards a Synthesis? Essays on the New Philology*. Amsterdam: Rodopi.
- Bush, V. (1945): "As we may think", in: *The Atlantic Monthly*, 176, 1: 101-108. URL: <http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Buzzetti, D. (2000): "Ambiguità diacritica e markup. Note sull'edizione critica digitale", in: *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*. Atti del seminario del Dipartimento di Scienza della Letteratura, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pavia, 30-31 marzo 2000. URL: http://lettere.unipv.it/dipslamm/pubtel/Atti2000/dino_buzzetti.htm. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Buzzetti, D. (2002): "Risorse digitali e strutture di dati", in: *Greci, R. (a cura di): Medioevo in rete tra ricerca e didattica*. Bologna: Clueb 47-62.
- Cadioli, A. (1998): *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*. Genova: Marietti.
- Cadioli, A. (1999): "La critica dell'ipertesto", in: *I nuovi orizzonti della filologia* (1999: 191-200).
- Calcolatori e Scienze Umane* (1992): Scritti del convegno organizzato dall'Accademia dei Lincei e dalla Fondazione IBM Italia. Milano: Fondazione IBM Italia - Etas Libri.
- Calvani, A. (1998): "Nell'illusione tecnologica c'è un pericolo per chi insegna", in: *Telèma*, 12. URL: <http://www.fub.it/telema/TELEMA12/Calvan12.html> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Calvino, I. (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1980): "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)", in: *Calvino, I. Una pietra sopra*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1988): *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.

- Campagnoli, R. (a cura di) (1995): *Oulipiana*. Napoli: Guida (tit. or. *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Éditions Seghers, 1990).
- Campanella, T. (1642): *De Monarchia Hispanica*. Editio novissima, aucta & emendata ut praefatio ad lectorem indicat. Amsterodami, apud Ludovicum Elzevirium.
- Campanella, T. (1854): *Opere di Tommaso Campanella scelte, ordinate e annotate da Alessandro D'Ancona*. 2 voll. Torino: Pomba.
- Cantoni, L. / Paolini, P. (2001): "Hypermedia Analysis. Some Insights from Semiotics and Ancient Rhetoric", in: *Studies in Communication Sciences*, 1: 33-53.
- Cardona, G. R. (1985-2001): *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*. Roma-Bari: Laterza.
- Cardona, G. R. (1990): *I linguaggi del sapere*. Roma-Bari: Laterza.
- Caretti, L. (1976): *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Carey, J. W. (1992³): *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. London & New York: Routledge.
- Carlini, F. (1999): *Lo stile del web. Parole e immagini nella comunicazione di rete*. Torino: Einaudi.
- Caronia, A. (2001): *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*. Verona: Ombre Corte.
- Carpenter, C. / Slater, P. (2000): "Integrating process writing and word processing into second language curricula", in: Broady (ed.) (2000: 26-47).
- Carrada, L. (2000): *Scrivere per Internet*. Milano: Lupetti.
- Carrada, L. (2001): "Divagazioni sull'e-mail". URL: <http://www.mestierediscrivere.com/testi/divagazioni.htm>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Carrión, I. (1992): "Pedro Laín Entralgo", in: *El País*, 12 aprile: 12.
- Castellana, R. (1997): "C'è un ipertesto in questa classe? Ipertesti e didattica della Letteratura Italiana nella Scuola Secondaria Superiore", in: *Allegoria*, 25: 106-119.
- Castelfranchi, C. (2000): "Cognizione ed emozione negli 'agenti' dell'Intelligenza Artificiale", in: Gozzano, S. (a cura di): *I volti della mente. Coscienza, cervello e calcolatori*. Napoli: CUEN 101-117.
- Castells, M. (1996-2000 [2002]): *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford: Blackwell (trad. it [comprende *The Rise of the Network Society*] *La nascita della società in rete*. Milano: Università Bocconi Editore – Egea).
- Cavallo, G. / Chartier, R. (a cura di) (1995): *Storia della lettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Cavallo, G. (1997): "Pratiche di scrittura come rappresentazione. Qualche traccia", in: Leonardi / Morelli / Santi (a cura di) (1997: 5-15).
- Cazalé Bérard, C. / Mordenti, R. (1997): "La costituzione del testo e la 'comunità degli interpreti'. Libertà e responsabilità del critico/editore/ermeneuta in ambiente elettronico inter-attivo", in: Nerozzi Bellman (a cura di) (1997: 13-37).
- Cerri, G. (1991-1996³): *Platone sociologo della comunicazione*. Milano: Il Saggiatore (II edizione Lecce: Argo).
- Cerquiglini, B. (1989a): "Variantes d'auteur et variance de copiste", in: (Hay 1989: 105-120).
- Cerquiglini, B. (1989b): *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil.
- Chandler, D. (1994): "Who needs suspended inscription?", in: *Computers and Composition*, 11: 191-201.
- Chandler, D. (1995-2001): "Biases of the Ear and Eye. Great Divide Theories, Phonocentrism, Graphocentrism and Logocentrism". URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Functions/mcs.html> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2001).
- Chartier, R. (1995): *Forms and meanings. Texts, performances, and audiences from codex to computer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cherchi, P. (2001): "Filologie del 2000", in: *Rassegna Europea di Letteratura*, 17: 135-153.
- Chernaik, W. / Davis, C. / Deegan, M. (eds.) (1993): *The politics of the electronic text*. Oxford and London: Office for Humanities Communication (3).

- Chomsky, N. (1988 [1991]): *Language and Problems of Knowledge. The Managua Lectures*. Cambridge (Mass.): MIT Press (trad. it. *Linguaggio e problemi della conoscenza*. Bologna: Il Mulino).
- Chomsky, N. (1996): *Powers and Prospects. Reflections on Human Nature and the Social Order*. London: Pluto Press.
- Cicalese, A. (1999): "Testo e testualità", in: Gensini (a cura di) (1999b: 169-202).
- Cimino, V. (2001): "«Grafologia» telematica". URL: <http://www.mestierediscrivere.com/testi/grafologia.htm>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Ciotti, F. (1995): "Testi elettronici e banche dati testuali", in: *Schede umanistiche*, 2: 147-178.
- Ciotti, F. (2001): "Text Encoding as a theoretical language for text analysis", in: Fiormonte / Usher (eds.) (2001: 39-47).
- Citroni, M. (1995): *Poesia e lettori in Roma antica*. Roma-Bari: Laterza.
- Clark, A. (1991 [1994]): *Microcognition: philosophy, cognitive science and parallel distributed processing*. Cambridge (Mass.): MIT Press (trad. it. *Micrognizione. Filosofia, scienza cognitiva e reti neurali*. Bologna: Il Mulino).
- Clark, A. (1997 [1999]): *Being There*. Cambridge (Mass.): MIT Press (trad. it. *Dare corpo alla mente*. Milano: McGraw-Hill).
- Clément, J. (1995): "L'Hypertexte de fiction: naissance d'un nouveau genre?", in: Vuillemin / Lenoble (eds.) (1995: 63-75).
- Cochran-Smith, M. (1991): "Word processing and writing in elementary classroom: A critical review of related literature", in: *Review of Educational Research*, 61: 107-155.
- Codina, Ll. / Polo, M. (eds.) (2001): *Knowledge representation on the Internet*, in: *Temes de Disseny*, 18: 7-223.
- Codina, Ll. (2001): "Navigation design in informative hypertexts", in: Codina / Polo (eds.) (2001: 48-57).
- Colazzo, S. (1990): "Le oscillazioni di 'Abulafia'. Contributo per una fenomenologia della videoscrittura", in: *L'arte nella transizione verso il 2000. L'impiego delle tecnologie elettroniche nei processi di ideazione, realizzazione e fruizione del prodotto artistico*, I quaderni di *Tempo Presente* 33-51.
- Colombo, F. (1995): *Confucio nel computer*. Milano: Rizzoli.
- Condron, F. / Fraser, M. / Sutherland, S. (2000): *CTI Textual Studies Guide to Digital Resources for the Humanities*. Oxford: University of Oxford Humanities Computing Unit.
- Contini, G. (1970): *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi.
- Contini, G. (1974): *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi.
- Contini, G. (1986): *Breviario di ecdotica*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Coover, R. (1992): "The End of Books", in: *The New York Times Book Review*, 21 giugno: 1, 23-25.
- Coover, R. (1993): "Hyperfiction: Novels for the Computer", in: *The New York Times Book Review*, 29 agosto. 1, 8-12.
- Cooper, J. S. (2002): "Scrivere in cuneiforme: l'origine burocratica della scrittura in Babilonia", in: Bocchi / Ceruti (a cura di) (2002: 69-88).
- Corno, D. (1995): "Teorie della scrittura, tra psicologia e semiotica", in: Bereiter / Scardamalia (1995: ix-xliii).
- Corno, D. (1999a): *La scrittura. Scrivere, riscrivere sapere di sapere*. Genova: Rubbettino.
- Corno, D. (1999b): "Il curriculum di scrittura nell'era di Internet", in: *Italiano & Oltre*, XIV: 211-217.
- Corti, M. (1976-1997): *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- Corti, M. (1997): *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- Coulmas, F. (1996): *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*. Oxford: Blackwell.

- Covino, S. (a cura di) (2001): *La scrittura professionale. Ricerca, prassi, insegnamento*. Atti del I convegno di studi, Perugia, Università per Stranieri, 23-25 ottobre 2000. Firenze: Olschki.
- Covito, C. (1993): *La bruttina stagionata*. Milano: Bompiani.
- Crichton, M. (1983 [1984]): *Electronic Life. How to Think About Computers* (trad. it. *La vita elettronica. Chi ha paura del computer?!* Milano: Garzanti).
- Critical Issues in Computers and Writing: Strands from C&W 2000*, in: *Kairos*, Fall 2000. URL: <http://english.ttu.edu/kairos/5.2/index.html> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Crowley, D. / Mitchell, D. (eds.) (1994): *Communication theory today*. Stanford: Stanford University Press.
- Crystal, D. (2001): *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Carli, L. (1992): "La proustiana 'Rêverie de chambre' nelle traduzioni italiane", in: *Il confronto letterario*, 17: 149-179.
- De Carli, L. (1997): *Internet. Memoria e oblio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- De Crescenzo, L. (1991): "Ma quanti scrittori sono nati dal personal", in: *Il Corriere della Sera*, 20 agosto, p. 3.
- De Francesco, C. (1993): *Iperlibro. Un ipertesto sugli ipertest*. Milano: McGraw-Hill [2 Floppy Disk].
- De Kerckhove, D., (1995 [1996]): *The skin of culture*. Toronto: Somerville House Books (trad. it. *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*. Genova: Costa & Nolan).
- De Kerckhove, D., (2002): "L'uomo 'letterizzato'", in: Bocchi / Ceruti (a cura di) (2002: 268-285).
- De Mauro, T. / Piemontese, M. E. / Vedovelli, M. (1986) (a cura di): *Leggibilità e comprensione*. Atti dell'incontro di Studi, Roma - Istituto di Filosofia, Villa Mirafiori, 26-27 giugno 1986. In: *Linguaggi*, III, 3.
- Deegan, M. / Anderson, J. / Short, H. (eds.) (2000): DRH 98. *Selected papers from Digital Resources for the Humanities 1998. University of Glasgow, September 1998*. London: Office for Humanities Communication (12).
- DeFrancis, J. (1984): *The Chinese Language. Fact and Fantasy*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Degl'Innocenti, R. / Ferraris, M. (1991): "Le colpe del computer", in: *Italiano & Oltre*, 2: 82.
- Del Giudice, D. (1998): "Negli archivi della rete il tempo ha annullato lo spazio", in: *TeLeMa*, 12. Primavera 1998. <http://www.fub.it/telema/TELEMA12/DelGiu12.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Delany, P. / Landow, G. P. (eds.) (1991): *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Denning, P. J. / Metcalfe, R. M. (eds.) (1997): *Beyond calculation. The next fifty years of computing*. New York: Copernicus Springer Verlag.
- Denny, P. J. (1991): "Rational thought in oral culture and literate decontextualization", in: Olson / Torrance (eds.) (1991: 66-89).
- Derrida, J. (1967 [1969]): *De la grammatologie*. Paris: Minuit (trad. it. *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book).
- Derrida, J. (1990 [1967]): *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil (trad. it. *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi). Derrida, J. / Sirinelli, P. (1998): "De nouvelles marques pour l'écrit. Entretien du philosophe Jacques Derrida. avec Pierre Sirinelli", in: *Le feuillet*, 1: 32-43.
- Desideri, P. (1999): *Multimedialità e didattica delle lingue*. Ancona: Mediateca delle Marche.
- Detienne, M. (ed.) (1988 [1997]): *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille: Presses Universitaires de Lille (trad. it. parz. *Sapere e scrittura in Grecia*. Roma-Bari: Laterza).
- Di Fazio Alberti, M. et al. (1985): "Il lettore reale. Indagine sulle biblioteche della provincia di Roma", in: Spinazzola (a cura di) (1985: 137-176).

- Diderot, D. (1980): *Jacques il fatalista*. Torino: Einaudi.
- Diodato, R. (1997): "Tre note su informatica e filosofia", in: Neroszi Bellman (a cura di) (1997: 127-141).
- Dobrin, D. (1990): "A limitation on the use of computers in composition", in: Holdstein / Selfe (eds.) (1990: 40-57).
- Dobrin, D. (1994): "Hype and hypertext?", in: Selfe / Hilligoss (eds.) (1994: 305-315).
- Dowling, C. (1994): "Word processing and the ongoing difficulty of writing", in: *Computers and Composition*, 11: 227-235.
- Eco, U. (1962-1972): *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1964-1989): *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1984): "Come vivere col computer", in: *L'Espresso*, 1 aprile: 78-93.
- Eco, U. (1985): "Con il computer io lavoro così", in: *Genius*, 7 aprile: 9-11.
- Eco, U. (1986): "Il pensiero a blocchi", in: *L'Espresso*, 19 gennaio: 130.
- Eco, U. (1988): *Il Pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1996): "From Internet to Gutenberg". Lecture held at the Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University, 12 Novembre 1996. URL: http://www.italianacademy.columbia.edu/pdfs/lectures/eco_internet_gutenberg.pdf (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Eisenstein, E. L. (1979 [1985]): *The printing press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*. Bologna: Il Mulino).
- Escobar, A. (1996): "Welcome to Cyberia: notes on the anthropology of cyberculture", in: Sardar / Ravetz (eds.) (1996: 111-137).
- Ferraro, A. (1987): "La ricerca degli anni ottanta tra istanze metanarrative e neofigurative", in: Catalano, G. (a cura di), *Da Verga a Eco*. Napoli: Tullio Pironti: 483-627.
- Ferrer, D. (1995): "Hypertextual Representations of Literary Working Papers", in: *Literary and Linguistic Computing*, 10, 2: 143-145.
- Ferretti, G. C. (1983): *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*. Roma-Bari: Laterza.
- Ferretti, G. C. et al. (1985): "La scrittura elettronica", in: Spinazzola (a cura di) (1985: 47-64).
- Fiorentino, G. (2000): "Computer-Mediated Communication: lingua e testualità nei messaggi di posta elettronica in italiano", in: *Atti del IX incontro Italo-austriaco: Parallela IX*, Salzburg, 1-4 novembre 2000 (in preparazione).
- Fidalgo, F. / Gaite, C. M. (1996): "Nunca voy a comidas de negocios", in: *El País*, 16 giugno: 56.
- Fiormonte, D. (1995a): "Varianti elettroniche", in: *Italiano & Oltre*, 2: 87-94.
- Fiormonte, D. (1995b): "Osservazioni sugli indici di Roberto Vacca e l'iper-racconto ante litteram di Massimo Bucchi", in: Leonardi / Morelli / Santi (a cura di) (1995: 229-244).
- Fiormonte, D. (1996a): "Il computer e la scrittura: forme e limiti di un influsso", in: Ricciardi (a cura di) (1996: 88-123).
- Fiormonte, D. (1996b): "Memoria para el Ministerio de Asuntos Exteriores - Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas", Madrid 15 de Julio 1996. (Documento non pubblicato).
- Fiormonte, D. (1997): "Antologia (e archeologia) della scrittura elettronica: tre tappe di un processo in corso", in: Leonardi / Morelli / Santi (a cura di) (1997: 153-192).
- Fiormonte, D. (2000): "Il documento immateriale", in: *L'Indice* (Dossier 4), XVII, 5: V.
- Fiormonte, D. / Babini, L. (1998): "Digital Variants and the writing process: analysing literary texts on the WWW", *Computers & Texts*, 16. URL: <http://info.ox.ac.uk/cttext/publish/comtxt/ct16-17/fiormonte.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).

- Fiormonte, D. / Cremascoli, N. (1998): *Manuale di scrittura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fiormonte, D. / Babini L. / Selvaggini L. (1999): "The Digital Variants Archive Project: a new environment for teaching second language writing skills", in: Porter / Sutherland (eds.) (1999: 27-31).
- Fiormonte, D. / Usher, J. (eds.) (2001): *New Media and the Humanities: Research and Applications*. Proceedings of the first "Computers, literature and philology" seminar, Edinburgh, 7-9 September 1998. Oxford: University of Oxford Humanities Computing Unit.
- Formenti, C. (2000): *Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca di Internet*. Milano: Raffaello Cortina.
- Forster, E. M. (1927-1974 [1968-1991]): *Aspects of The Novel*. Cambridge: The Prevost and scholars of King's College (trad. it. *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti).
- Fortini, F. (1994): *Composita Solvantur*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1966 [1979-1996]): *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard (trad. it. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli).
- Foucault, M. (1969 [1971]): "Qu'est-ce-qu'un auteur?", in: *Bulletin de la société française de philosophie*, juillet-septembre (trad. it. "Che cosa è un autore?", in: *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli: 1-21).
- Galimberti, U. (2000): *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli.
- Gamaleri, G. (1976-1991): *La Galassia McLuhan. Il mondo plasmato dai media*. Roma: Armando Editore.
- Garfinkel, S. L. / Abelson, H. (eds.) (1999): *The architects of the Information Society. Thirty-five years of the Laboratory for Computer Science at MIT*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Garin, E. (1988-2000³): *La cultura del Rinascimento. Dietro il mito dell'età nuova*. Roma: Il Saggiatore.
- Garrand, T. (2001): *Writing for Multimedia and the Web*. Boston: Focal Press.
- Gazzaniga, M. S. (1992): *Nature's mind. The biological roots of thinking, emotions, sexuality, language, and intelligence*. New York: Basic Books.
- Gelb, I. (1952-1963 [1993]): *A study of writing* - Revised edition (trad. it. *Teoria generale e storia della scrittura*. Milano: Egea).
- Gerbino, W. / Rigutti, S. (2000): "Usabilità dei siti: creatività e sregolatezza della rete", in: *Sistemi Intelligenti*, 3: 365-389.
- Genette, G. (1982 [1997]): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi).
- Gensini, S. (1999a): "Preliminari sul segno e la comunicazione", in Gensini (a cura di). (1999b: 21-51).
- Gensini, S. (a cura di) (1999b): *Manuale di comunicazione*. Roma: Carocci.
- Gentili, B. (1984): *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al secolo V*. Roma-Bari: Laterza.
- Giaveri, M. T. (1993): "La critique génétique en Italie: Contini, Croce e l'étude des paperasses", in: *Genesis*, 3: 9-29.
- Gigliozzi, G. (a cura di) (1987): *Studi di codifica e trattamento automatico di testi*. Roma: Bulzoni.
- Gigliozzi, G. (1993): *Letteratura, modelli e computer. Manuale teorico-pratico per l'applicazione dell'informatica al lavoro letterario*. Roma: Euroma La Goliardica.
- Gigliozzi, G. (1997): *Il testo e il computer*. Milano: Bruno Mondadori.
- Gigliozzi, G. (1999): "La galassia Von Neumann: il testo fra piombo e byte", in: *I nuovi orizzonti della filologia* (1999: 209-231).
- Gleißgen, M.-D. / Lebsanft, F. (ed.) (1997): "Alte und Neue Philologie", in: *Editio (Beihfte)*. Tübingen: Niemeyer.
- Goethe, J. W. (1986): *Goethes Briefe*. Hamburg Ausgabe in 4 Bänden. Band 1. Munchen: C. H. Beck.

- Goodrum, A. A. / O'Connor, B. C. / Turner, J. M. (1999): "Introduction to the Special Topic Issue of Computers and the Humanities: 'Digital Images'", in: *Computers and the Humanities*, 33, 4: 291-292.
- Goody, J. / Watt, I. P. (1963): "The consequences of literacy", in: *Comparative Studies in Sociology and History*, V: 304-345.
- Goody, J. (1977 [1981]): *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, (trad. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*. Milano: Franco Angeli).
- Goody, J. (1980): "Thought and writing", in: Gellner, E. (ed.), *Soviet and Western Anthropology*. London: Duckworth: 119-133.
- Goody, J. (1987 [1989]): *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it. *Il suono e i segni*. Milano: Il Saggiatore).
- Goody, J. (1988 [1986]): *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*. Torino: Einaudi).
- Goody, J. (1996): *L'homme, l'écriture et la morte. Entretiens avec Pierre-Emmanuel Dauzat*. Paris: Les Belles Lettres.
- Goytisolo, L. (1992): "El declive de la novela", in: *El País* (Babelia), 2 maggio: 16-17.
- Grabe, W. (2001): "Notes on a Theory of Second Language Writing", in: Silva / Matsuda (eds.) (2001: 39-57).
- Grabe, W. / Kaplan, R. B. (1996): *Theory and practice of writing*. London: Longman.
- Greenfield, P. M. (1984 [1985]): *Mind and Media. The effects of television, computers and video games* (trad. it. *Mente e Media. Gli effetti della televisione, dei computer e dei videogiochi sui bambini*. Roma: Armando Editore).
- Greetham, D. C. (1994): *Textual scholarship. An introduction*. New York and London: Garland.
- Greg, W. (1950-51 [1987]): "The Rationale of Copy-Text", in: *Studies in Bibliography*, III: 19-36 (trad. it. "Il criterio del testo-base", in Stoppelli (a cura di) (1987: 33-51).
- Gregg, L. W. / Steinberg, E. R. (eds.) (1980): *Cognitive Processes in Writing*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum.
- Grigar, D. (2002): "Mutability, Medium, and the Character", in: *Computers and the Humanities*, 36, 1: 359-378.
- Grésillon, A. (ed.) (1988): *De la genèse du texte littéraire*. Paris: Du Lérot.
- Grésillon, A. (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- Grésillon, A. (1995): "Critique génétique et 'Textual Criticism': une rencontre", in *Romanic Review*, 86, 3: 595-597.
- Günther, H. (1997): "Aspects of a history of written language processing. Examples from the Roman world and the early Middle Ages", in: Pontecorvo (ed.) (1997: 129-147).
- Grotowski, J. (1970): *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni.
- Haarmann, H. (2002): "Modelli di civiltà a confronto nel mondo antico: la diversità funzionale degli antichi sistemi di scrittura", in: Bocchi / Ceruti (a cura di) (2002: 28-57).
- Haas, C. (1989): "Does the medium make a difference? Two studies of writing with pen and paper and with computers", in: *Human-Computer Interaction*, 4: 149-169.
- Haas, C. (1999): "On the relationship between old and new technologies", in *Computers and Composition*, 16, 2. URL: http://corax.cwrl.utexas.edu/cac/archives/v16/16_2_html/16_2_feature.html. (Ultimo accesso: 10 ottobre 2002).
- Halio, M. P. (1990a): "Student writing: Can the machine maim the message?", in: *Academic Computing*, January 1990: 16-19, 45.
- Halio, M. P. (1990b): "Maiming re-viewed", *Computers and Composition*, 7: 103-107.
- Halio, M. P. (1991): "On being famous", in: *Composition Chronicle*, 3, 9: 4-6.

- Halio, M. P. (1997): "Can the machine maim the message? The evidence reviewed", in: Leonardi / Morelli / Santi (a cura di) (1997: 221-245).
- Halliday, M. A. K. (1985 [1992-2000]): *Spoken and written language*. Victoria: Deakin University (trad. it. *Lingua parlata e lingua scritta*. Firenze: La Nuova Italia).
- Harris, R. (1986 [1998]): *The origin of writing*. London: Duckworth (ed. it. ampliata e aggiornata: *L'origine della scrittura*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti).
- Harris, R. (2000): *Rethinking Writing*. London-New York: Continuum.
- Harris, R. (2001): "Rethinking Writing", in: Covino (a cura di) (2001: 53-61).
- Hay, L. (ed.) (1989): *La naissance du texte*. Paris: José Corti.
- Hayes, J. / Flower, L. S. (1980): "Identifying the organization of writing processes", in: Gregg / Steinberg (eds.) (1980: 3-30).
- Hayes, J. (1996): "A new framework for understanding cognition and affect in writing", in: Levy / Ransdell (eds.) (1996: 1-27).
- Hayles, N. K. (1990): *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hayles, N. K. (1999): "Artificial Life and Literary Culture", in: Ryan (ed.) (1999: 205-223).
- Havelock, E. A. (1976 [1987]): *Origins of western literacy*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education (trad. it. *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della Scrittura in Occidente*, Genova: Il melangolo).
- Havelock, E. A. [1987-1995]: *The Muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*. New Haven and London: Yale University Press (trad. it. *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*. Roma-Bari: Laterza).
- Havelock, E. A. (1991): "The oral-literate equation: a formula for the modern mind", in: Olson / Torrance (eds.) (1991: 11-27).
- Hawisher, G. E. / Selfe, C. L. (eds.) (1989): *Critical perspectives on computers and composition instruction*. New York and London: Teachers College - Columbia University.
- Hawisher, G. E. / Selfe, C. L. (eds.) (1991): *Evolving perspectives on computers and composition studies*. Urbana-Houghton: NCTE-Computers and Composition.
- Hegel, G. W. F. (1984⁴): *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*. Roma-Bari: Laterza.
- Herrenschmidt, C. (2002): "Scrittura e monetizzazione e rete informatica: invenzioni dei moderni", in: Bocchi / Ceruti (a cura di) (2002: 91-129).
- Heim, M. (1987): *Electric language*. New Haven and London: Yale University Press.
- Higgs, E. (ed.) (1998): *History and Electronic Artifacts*. Oxford: Clarendon Press.
- Hilsenrath, E. et al. (1989): "Das Ende der Langsamkeit", in: *Die Zeit magazin*, 16 marzo: 107-116.
- Hirsch, E. D. Jr. (1967 [1973-1983]): *Validity in interpretation*. New Haven and London: Yale University Press (trad. it. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*. Bologna: Il Mulino).
- Holdstein, D. H. / Selfe, C. L. (eds.) (1990): *Computers and writing. Theory, research, practice*. New York: The Modern Language Association of America.
- Humboldt, W. (1991): *La diversità delle lingue*. Roma-Bari: Laterza.
- Illich, I. (1993 [1994]): *In the vineyard of the text. A commentary to Hugh's Didascalicon*. The University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*. Milano: Raffaello Cortina).
- I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici* (1999). Atti del convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Roma, 27-29 maggio 1998. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Innis, H. (1950-1972): *Empire and communications*. Toronto: University of Toronto Press (I ed. Oxford: Oxford University Press; trad. it. *Impero e comunicazioni*. Roma: Meltemi).

- Innis, H. (1951-1973 [1982]): *The bias of communication*. Toronto: University of Toronto Press (trad. it. *Le tendenze della comunicazione*. Milano: SugarCo).
- Iser, W. (1978 [1987]): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press (trad. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino).
- Jachia, P. / Ponzio, A. (a cura di) (1993): *Bachtin e...*. Roma-Bari: Laterza.
- Joyce, M. (1995): *On Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*. Ann Arbor: Michigan University Press. URL: <http://www.press.umich.edu/titles/09578.html>. (Ultimo accesso: 20 agosto 2001).
- Jullien, F. (1989 [1991]): *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*. Paris: Éditions du Seuil (trad. it. *Processo o creazione. Introduzione al pensiero dei letterati cinesi*. Parma: Pratiche Editrice).
- Kaplan, N. (1995): "E-literacies: Politexts, hypertexts and other cultural formations in the late age of print", in: *Computer-Mediated Communication Magazine*, May 1995. URL: <http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/kaplan.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Kemp, M. (1999): *Towards a new history of the visual*. (trad.it. *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti fra arte e scienza*. Milano: Il Saggiatore).
- Kemp, M. (2000): *Visualizations. The Nature of the Book of Art and Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Kernan, A. (1987-1989): *Samuel Johnson and the impact of print*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Kernan, A. (1990): *The death of literature*. New Haven and London: Yale University Press.
- Killian, C. (1999): *Writing for the Web*. Bellingham (WA) - North Vancouver (BC): Self-Counsel Press.
- Kipling, R. (1937): *Something of myself*. London: Macmillan.
- Kirschenbaum, M. G. "Editor's Introduction: Image-Based Humanities Computing", in: *Computers and the Humanities*, 36, 1: 3-6.
- Koch, P. (1997): "Orality in literate cultures", in: Pontecorvo (ed.) (1997: 149-171).
- Koepsell, D. R. (2000): *The Ontology of Cyberspace: Philosophy, Law, and the Future of Intellectual Property*. Open Court Publishing Company.
- Kolb, D. (1992-1994): *Socrates in the labyrinth: Hypertext, argument, philosophy*. Watertown (Ma): Eastgate Systems. [Floppy Disk].
- Kolb, D. (1998): "Ruminations in a Mixed Company: Literacy in Print and Hypertext Together". Outline notes of a talk for KMI at the Open University, July 1998. URL: <http://abacus.bates.edu/~dkolb/ou-dk.html> (Ultimo accesso 1 ottobre 2002).
- Kollberg, P. (1998): *S-notation – a computer based method for studying and representing text composition*. Licentiate Thesis, Royal Institute of Technology – Stockholm University, Department of Numerical Analysis and Computing Science.
- Kosslyn, S. M. (1983 [1989]): *Ghosts in the mind's machine. Creating and using images in the brain*. New York: Norton (trad. it. *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*. Firenze: Giunti).
- Kosslyn, S. M. (1994): *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Knobel, M. / Lankshear, C. / Honan, E. / Crawford, J. (1998): "The wired world of second-language education", in: Snyder (ed.) (1998: 20-50).
- Landow, G. P. (1991²): "The rhetoric of hypermedia: some rules for authors", in: Delany / Landow (eds.) (1991²: 81-103).
- Landow, G. P. (1992 [1993]): *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: The John Hopkins University Press (trad. it. *Iper testo. Il futuro della scrittura*. Bologna: Baskerville).
- Landow, G. P. / Delany, P. (1993): (eds.), *The digital world: text-based computing in the Humanities*. Cambridge (Mass): MIT Press.

- Lanham, R. (1992): "Digital rhetoric: Theory, practice, and property", in: Tuman (ed.) (1992: 221-243).
- Lebrave, J.-L. (1991): "L'hypertexte et l'avant-texte", in: Anis / Lebrave (eds.) (1991: 101-117).
- Lebrave, J.-L. (1995): "Pour une philologie électronique", in: Leonardi / Morelli / Santi (a cura di) (1995: 387-401).
- Lecolinet, E. / Robert, L. / Role, F. (2002): "Text-image Coupling for Editing Literary Sources", in: *Computers and the Humanities*, 36, 1: 49-73.
- Leibowitz, P. (ed.) (1991), "Prête-moi ta plume...", in: *Le Nouvel Observateur*, 23 ottobre: 20-21.
- Leonardi, C. / Morelli, M. / Santi, F. (a cura di) (1994): *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*. Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 19 novembre 1993. Firenze-Spoleto: Fondazione Ezio Franceschini - Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Leonardi, C. / Morelli, M. / Santi, F. (a cura di) (1995): *Fabula in Tabula. Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*. Atti dell'incontro di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 21-22 ottobre 1994. Firenze-Spoleto: Fondazione Ezio Franceschini - Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Leonardi, C. / Morelli, M. / Santi, F. (a cura di) (1996): *Album. I luoghi dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche)*. Atti dell'incontro di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 20-21 ottobre 1995. Firenze-Spoleto: Fondazione Ezio Franceschini - Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Leonardi, C. / Morelli, M. / Santi, F. (a cura di) (1997): *Modi di scrivere. Tecnologie e pratiche della scrittura dal manoscritto al CD-ROM*. Atti dell'incontro di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Certosa del Galluzzo, 11-12 ottobre 1996). Firenze-Spoleto: Fondazione Ezio Franceschini - Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Lepri, S. (1997): "Videoscrivendo s'impara un linguaggio migliore più semplice e più efficace", in: *Telèma*, 7. Inverno 1996/97. URL: <http://www.fub.it/telema/TELEMA7/Lepri7.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Leroi-Gourhan, A. (1943-1993 [1993]): *L'homme et la matière*. Paris: Albin Michel (trad. it. *L'uomo e la materia*. Milano: Jaca Book).
- Leroi-Gourhan, A. (1945-1993 [1994]): *Milieu et techniques*. Paris: Albin Michel (trad. it. *Ambiente e tecniche*. Milano: Jaca Book).
- Leroi-Gourhan, A. (1965 [1977]): *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel (trad. it. *Il gesto e la parola*. Torino: Einaudi. II volumi).
- Levi, P. (1985): *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi.
- Levy, C. M. / Ransdell, S. (eds.) (1996): *The science of writing. Theories, methods, individual differences, and applications*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum.
- Lévy, P. (1995 [1997]): *Qu'est-ce que le virtuel?*. Paris: Éditions la Découverte (trad. it. *Il virtuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore).
- Lindqvist, C. (1991): *China: Empire of the Written Symbol*. London: Harvill.
- Liverta Sempio, O. (a cura di) (1998): *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Livraghi, G. (2000): *L'umanità dell'Internet*. Milano: Hops Libri. URL: <http://gandalf.it/uman/index.htm> (Ultimo accesso: 10 dicembre 2001).
- Lodoli, M. (1997): "Io e il computer", in: *Telèma*, III, 9. URL: <http://www.fub.it/telema/TELEMA9/Lodoli9.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Longo, G. O. (1998): *Il nuovo Golem. Come il computer cambia la nostra cultura*. Roma-Bari: Laterza.
- Lucchini, A. (2001): *Business writing. Scrivere nell'era di Internet*. Milano: Sperling & Kupfer.

- Lughi, G. (1996): "Browsing e controllo del testo: intorno agli ipertesti narrativi", in: Ricciardi (a cura di) (1996: 94-115).
- Lughi, G. (2001): *Parole online. Dall'ipertesto all'editoria multimediale*. Milano: Guerini e Associati.
- Lurija, A. R. (1974): *Neuropsicologia e neurolinguistica*. Roma: Editori Riuniti.
- Lussu, G. (2001): "La forma del testo/1", in: Covino (a cura di) (2001: 63-67).
- Lledó, E. (1992 [1994]): *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Editorial Crítica (trad. it. *Il solco del tempo. Il mito platonico della scrittura e della memoria*. Roma-Bari: Laterza).
- MacKenzie, D. (1996): *Knowing Machines: Essays on Technical Change*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Maid, B. (2000): "Yes, a Technorhetorician Can Get Tenure", in: *Computers and Composition*, 17: 9-18.
- Mainzer, K. (1996): *Thinking in Complexity. The Complex Dynamics of Matter, Mind, and Mankind*. Berlin-Heidelberg-New York: Springer.
- Magrelli, V. (1996): "Forse saranno diversi anche i romanzi e le poesie", in: *Teîma*, 6. Autunno 1996. URL: <http://www.fub.it/teîma/TELEMA6/Magrell6.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Magrelli, V. (2002): *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*. Torino: Einaudi.
- Maragliano, R. (1998): *Tre ipertesti su multimedialità e formazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Marazzini, C. (2001): *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*. Roma: Carocci.
- McGann, J. J. (1985): *A critique of modern textual criticism*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia.
- McGann, J. J. (1996): "Radiant Textuality". URL: <http://jefferson.village.virginia.edu/public/jjm2f/radiant.html>. (Ultimo accesso: 20 settembre 2001).
- McGann, J. J. (1997): "The Rationale of Hypertext", in: Sutherland (ed.) (1997: 19-46).
- McGann, J. J. (2000): "Rethinking Textuality". URL: <http://jefferson.village.virginia.edu/%7Ejjm2f/jj2000aweb.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- McGann, J. J. (2002): "Dialogue and Interpretation at the Interface of Man and Machine. Reflections on Textuality and a Proposal for an Experiment in Machine Reading", in: *Computers and the Humanities*, 36, 1: 95-107.
- McLuhan, M. / Fiore, Q. (1967): *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books.
- McLuhan, M. (1967 [1976-1988]), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press (trad. it. *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma: Armando Editore).
- McLuhan, M. (1995 [1998]): *Essential McLuhan*. Concord (ON): House of Anansi Press (trad. it.: *La cultura come business*. Roma: Armando).
- Magrelli, V. (2002): *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Valéry*. Torino: Einaudi.
- Maldonado, T. (1997): *Critica della ragione informatica*. Milano: Feltrinelli.
- Mangani, G. (1991): "Una retorica del testo scientifico", in: Bazerman (1991: 7-14).
- Mann, T. (1988): "Goethe scrittore", in: Goethe, W. J. *Opere*. Firenze: Sansoni, XIV-XXIX.
- Maragliano, R. (1998): *Tre ipertesti su multimedialità e formazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Marazzini, C. (2001): *Il perfetto parlare. La retorica da Dante a Internet*. Roma: Carocci.
- Marcos Marín, F. (1985): "Computer-Assisted Philology: Towards a Unified Edition of Osp. Libro de Alexandre", in: *Proceedings of the European Language Services Conference on Natural-Language Applications*, section 16, Copenhagen: IBM Denmark.
- Marcos Marín, F. (2001): *Where is electronic philology going? Present and future of a discipline*, in: Fiormonte / Usher (eds.) (2001: 11-19).

- Markel, M. (1994): "Behaviors, Attitudes, and Outcomes: A study of Word Processing and Writing Quality Among Experienced Word-Processing Students", in: *Computers and Composition*, 11: 49-56.
- Marra, A. (1998): "Evoluzione linguistica e sviluppo cognitivo: evidenze preistoriche", in: *AIQN* (sez. linguistica), 20: 71-100.
- Martin, H.-J. (1988 [1990]): *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Paris: Librairie Académique Perrin (trad. it. *Storia e potere della scrittura*. Roma-Bari: Laterza).
- Mascellani, P. / Napolitani, P. D. (2001): *MauroTeX – A language for Electronic Critical Editions*. Quaderni del Dipartimento di Matematica dell'Università di Pisa – Sezione di didattica e storia della matematica. 5.47.1306 – Febbraio 2001.
- Masi, M. (a cura di) (2000): *L'autore nella rete. Creatività e proprietà intellettuale nell'editoria multimediale*. Milano: Guerini e Associati.
- Matera, V. / Sanfilippo, M. (1995): *Da Omero ai Cyberpunk*. Roma: Castelvechi.
- Melody, W. (1994): "Electronic networks, social relations, and the changing structure of knowledge", in: Crowley / Mitchell (eds.) (1994: 254-273).
- Mendelson, E. (1991a): "How Computers Can Damage Your Prose", in: *Times Literary Supplement*, 22 febbraio, p. 16.
- Mendelson, E. (1991b) Lettera personale, 22 ottobre.
- Metitieri, F. / Manera, G. (1997): *Incontri virtuali. La comunicazione interattiva su Internet*. Milano: Apogeo.
- Metitieri, F. / Manera, G. (2000): *Dalla e-mail al chat multimediale*. Milano: Franco Angeli.
- Meyer, T. (1991): "Usages et représentation du traitement de texte chez les enseignants-chercheur et chercher", in: Anis / Lebrave (eds.) (1991: 131-151).
- Miall, D. S. (1995-1996): "Representing and interpreting literature by computer", in: *Yearbook of English Studies*, 25 (1995): 199-212. URL: <http://www.ualberta.ca/~dmiall/complit.htm>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2001).
- Miall, D. S. (1999): "Trivializing or Liberating? The Limitations of Hypertext Theorizing", in: *Mosaic*, 32/2: 157-172. URL: <http://www.umanitoba.ca/publications/mosaic/backlist/1999/june/miall.pdf> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2001).
- Miconi, A. (a cura di) (2000), *Introduzione alla mediologia*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Miglioli, L. / Joyce, M. (1993): *Ra-dio / Afternoon*. Roma-Bologna-Milano: Castelvechi-Elettrolibri-Human Systems. [Floppy Disk].
- Millán, J. A. (1999): "Estaciones filológicas", in: Blecua / Clavería / Sánchez / Torruella (eds.) (1999: 143-164).
- Millán, J. A. (2001): *Internet y el Español*. Madrid: Fundación Retevisión.
- Miller, D. J. (1982): *Marshall McLuhan and the metaphisic of perception*. MA thesis presented to The School of Graduate Studies, Drake University, September 1982.
- Miller, J. (1993): "Spoken and Written Language: Language Acquisition and Literacy", in: Scholes (ed.) (1993: 99-139).
- Minore, R. (1994): "Il vero autore si scopre dalle cancellature", in: *Il Messaggero*, 17 febbraio, 17.
- Minsky, M. L. (1997): "Will Robots Inherit the Earth?", in: *Scientific American*, October 1994. URL: <http://www.ai.mit.edu/people/minsky/papers/sciam.inherit.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Montale, E. (1996): *Diario Postumo. 66 poesie*. Milano: Modadori.
- Monti, S. (2000): *Internet per l'apprendimento delle lingue : inglese, tedesco, spagnolo, francese*. Torino: UTET.
- Morin, E. (1973 [1975-1994]): *Le paradigme perdu: la nature humaine*. Paris: Éditions du Seuil (trad. it. *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?* Milano: Feltrinelli).
- Morpurgo Davies, A. (1986): "Forms of Writing in the Ancient Mediterranean World", in: Baumann (ed.) (1986: 51-77).
- Morrás, M. (1999): "Informática y crítica textual: realidades y deseos", in: Blecua / Clavería / Sánchez / Torruella (eds.) (1999: 189-210).

- Morrison, K. (1987): "Stabilizing the text: the institutionalization of knowledge in historical and philosophic forms of argument", in: *Canadian Journal of Sociology*, 12: 242-274.
- Mortara Garavelli, B. (1997¹⁰): *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Moulthrop, S. (1991¹²): "Reading from the map. Metonymy and metaphor in the fiction of Forking Paths", in: Delany / Landow (eds.) (1991¹²: 119-132).
- Moulthrop, S. (1996): "Getting over the edge", URL: <http://iat.ubalt.edu/moulthrop/essays/edge.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Mumford, L. (1964 [1973]): *The Pentagon of Power* (trad. it. *Il pentagono del potere*. Milano: Il Saggiatore).
- Mumford, L. (1967 [1969]): *The Myth of the Machine* (trad. it. *Il mito della macchina*. Milano: Il Saggiatore).
- Munari, B. (1968-1999a): *Design e comunicazione visiva*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1971-2001): *Artista e designer*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. (1972⁴-1999b): *Arte come mestiere*. Roma-Bari: Laterza.
- Nadiani, G. (2000): "La critica della traduzione letteraria nell'epoca della letteratura digitale. (Alcuni spunti a partire dal 'metodo Berman')", in: *InTRALinea*, vol. 3. URL: <http://www.intraline.it/> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Nahrwold, C. (1997): "A call for prototypes that illustrate 'writing as process'", in: *Kairos*, 2.1. URL: <http://english.ttu.edu/kairos/2.1/coverweb/nahrwold/kwrittingprocess.html> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- National Academy of Sciences (2000): *The Digital Dilemma: Intellectual Property in the Digital Age*. Washington, D. C.: National Academy Press. URL: http://books.nap.edu/html/digital_dilemma/notice.html (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Nelson, T. H. (1974-1987): *Computer Lib*. Redmond (WA): Tempus Books of Microsoft Press.
- Nelson, T. H. (1981-1990 [1992]): *Literary Machines*. Swarthmore (Pa.) (trad. it. *Literary Machines 90.1*. Padova: Franco Muzzio).
- Nelson, T. H. (1992): "Opening hypertext: a memoir", in Tuman (ed.) (1992: 43-57).
- Nelson, T. H. (2001): "The Xanadu ideal: a completely different system", in: *Temes de Disseny*, 18: 25-28.
- Nerozzi Bellman, P. (a cura di) (1997): *Internet e le Muse. La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*. Milano: IULM - Mimesis.
- Newcomb, H. (1999): *La televisione da forum a biblioteca*. Firenze: Sansoni.
- Nichols, S. G. (ed.) (1990): "The New Philology", in: *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 65, 1.
- Nielsen, J. (1999 [2000]): *Designing Web usability*. Indiana: New Riders (trad. it. *Web usability*, Milano: Apogeo).
- Norman, D. (1998 [2000]): *The Invisible Computer*. Cambridge (Mass): MIT Press (trad. it. *Il computer invisibile*. Milano: Apogeo).
- O'Donnell, J. *Avatars of the word. From papyrus to cyberspace*. Cambridge (Mass) and London: Harvard University Press.
- Oliverio, A. / Oliverio, A. (1989-1998): *Nei labirinti della mente*. Roma-Bari: Laterza.
- Oliva, M. / Jeffrey, J. (1996): "Internet testualità configurazione. Alla ricerca di una narrativa interattiva non-lineare", *Bollettino '900*, 6-7. URL: <http://www2.comune.bologna.it/bologna/boll900/oliva.htm> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Olson, D. R. (1997): "On the relations between speech and writing", in: Pontecorvo (ed.) (1997: 3-20).
- Olson, D. R. (1993): "Writing, Literal Meaning, and Logical Proof", in: Scholes (ed.) (1993: 167-179).
- Olson, D. R. / Torrance, N. (eds.) (1991 [1995]): *Literacy and orality*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it. *Alfabetizzazione e scrittura*. Milano: Raffaello Cortina).

- Ong, W. J. (1962-1968²): *The Barbarian Within and other fugitive essays and studies*. New York-London: Macmillan.
- Ong, W. J. (1982 [1986-1990]): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen (trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino).
- Ong, W. J. (1986): "Writing is a Technology that Restructures Thought" in: (Baumann ed. 1990: 23-49).
- Orfei, F. (2002): "L'ipertesto: definizioni e storia", in: *Testo & Senso*, 4-5 (2001/2002): 1574-194.
- Oriol-Boyer, C. et al. (1984-85): "Écriture et ordinateur", in: *Texte en main*, 3/4.
- Orlandi, T. (1986): "Problemi di codifica e trattamento informatico in campo filologico", in: *Lessicografia, filologia e critica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Catania – Siracusa, 26-28 aprile 1985. Firenze: Olschki 69-81.
- Orlandi, T. (1990): *Informatica umanistica*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Orlandi, T. (1994): "Integrazione dei sistemi di lettura intelligente e banche dati nel progetto Medioevo-Europa", in: Leonardi / Morelli / Santi (a cura di) (1994: 39-52).
- Ortoleva, P. (1997²): *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*. Parma: Pratiche Editrice.
- Ortoleva, P. (2000): "Al tempo degli ipertesti", in: *L'Indice* (Dossier 4), XVII, 5: III.
- Pagetti, C. (1990), Introduzione a *La lotta col Drago. L'universo fantastico inglese da Beowulf a Tolkien*, Milano: Mondadori.
- Palazzeschi, A. (1958): *Opere giovanili*. Milano: Mondadori.
- Palma, L. (1987): *Innovazioni elettroniche nella scrittura letteraria: implicazioni e prospettive*. Tesi di laurea in Lettere. Università di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1986-87. Relatore: Prof. Cristina Benussi.
- Paoletti, G. (1991): "Revisionare un testo con o senza WP", in: *Italiano & Oltre*, 2: 83-87.
- Panzeri, G. (1994) "Errata Corrige, il primo applicativo per la correzione grammaticale in italiano su personal computer", *PC professionale*, gennaio: 70, 72, 76.
- Paramskas, D. M. (2000): "Developing second language written fluency using computer-mediated communication", in: (Broady ed. 2000: 48-76).
- Parisi, D. (2001): *Simulazioni. La realtà rifatta nel computer*. Bologna: Il Mulino.
- Parrinder, P. / Chernaik, W. (eds.) (1997): *Textual monopolies and the public domain*. London: Office for Humanities Communication (8).
- Patel, P. G. (1993): "Ancient India and the Orality-Literacy Divide Theory", in: (Scholes ed. 1993: 199-208).
- Pattanayak, D. P. (1991): "Literacy: an instrument of oppression", in: (Olson / Torrance 1991: 105-108).
- Pedemonte, E. (1998): *Personal Media. Storia e futuro di un'utopia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Peirce, C. S. (1980): *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*. Torino: Einaudi.
- Pellerey, R. (2000): *Il lavoro della parola. Linguaggi, poteri, tecnologie della comunicazione*. Torino: UTET.
- Pellizzi, F. (2001): "The Hypertext as a Critical Discourse: From the Representation to the 'Pragmeme'", in: (Fiormonte / Usher 2001: 57-67).
- Peloso, S. (1997): "Nota introduttiva", in: Fernando Pessoa. *Pagine esoteriche*. Milano: Adelphi, pp. 9-12.
- Perilli, L. (1995): *Filologia Computazionale*. Contributi del Centro Linceo Internazionale "Beniamino Segre". Roma: Accademia nazionale dei Lincei.
- Perri, A. (2001): "La forma del testo/2. Alcune considerazioni teoriche", in: (Covino ed. 2001: 69-81).
- Pettenati, G. (1961): "Su alcuni riflessi del discorso interiore nel discorso scritto", in: *ALIN* (sez. linguistica), III: 237-246.

- Petrucchi, A. (1967-1975): *La scrittura di Francesco Petrarca*. Città del Vaticano (Roma): Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Petrucchi, A. (2002): *Prima lezione di paleografia*. Roma-Bari: Laterza.
- Picasso, P. (1998): *Scritti*. Milano: SE.
- Piemontese, M. E. (1996): *Capire e farsi capire. Teorie e tecniche della scrittura controllata*. Napoli: Tecnodid.
- Piolat, A. / Blaye, A. (1991): "Effects of word processing and writing aids on revision processes", in: Carretero, M. / Pope, M. / Simons R. J. / Pozo J. I. (eds.), *Learning and instruction. European research in an international context*. Vol. III. Oxford: Pergamon Press, pp. 379-399.
- Pirillo, C. (1999 [2000]): *Poor Richard's E-mail publishing. Creating newsletter, bulletins, discussion groups, and other powerful communications tools*. Top Floor Publishing (trad. it. *E-mail publishing. E-mail marketing, newsletter e comunità virtuali*. Milano: Hops Libri).
- Piscitelli, A. (1995): *Cyberculturas. En la era de las máquinas inteligentes*. Barcelona: Paidós.
- Piselli, F. (1997): "Meditazione sull'ecdomatica", in: (Nerozzi Bellman ed. 1997: 127-131).
- Pistoiesi, E. (1997): "Il visibile parlare di IRC (Internet Relay Chat)", in: *Quaderni del Dipartimento di linguistica dell'Università di Firenze*, 8: 213-246.
- Pistoiesi, E. (1998): "IRC (Internet Relay Chat): una nuova tecnologia della parola. Guida storica linguistica e tecnica". URL: <http://www.italica.rai.it/facolta/lingua/pistoiesi/indice.htm>. (Ultimo accesso: 20 dicembre 2001).
- Poe, E. A. (1965): "The philosophy of composition", in: *The complete works of Edgar Allan Poe*, vol. XIV. New York: AMS Press 193-208 (1 ed. in *Graham's Magazine*, April, 1846).
- Polanyi, K. (1987): *La libertà in una società complessa*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ponzio, A. (1992): *Fra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milano: Bompiani.
- Popper, K. R. (1966 [1986]): *The Open Society and Its Enemies*. London: Routledge & Kegan Paul (trad. it.: *La società aperta e i suoi nemici*. 2 voll. Roma: Armando).
- Porter, S. / Sutherland, S. (eds.) (1999): *Teaching European Literature and Culture with Communication and Information Technology*. Oxford: CTI Centre for Textual Studies Occasional Series.
- Pozzoli, C. (1986): *Scrivere con il computer*. Milano: Bompiani.
- Pozzoli, C. (1992): *L'utopia possibile*. Milano: Rusconi.
- Pontecorvo, C. (ed.) (1997): *Writing development. An interdisciplinary view*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Postai, S. (2001): *Siti che funzionano*. Milano: Hops Libri.
- Price, K. M. / Smith, M. N. (1997): "Whitman, Dickinson, and Teaching American Literature with New Technologies". URL: http://warthog.cc.wm.edu/Whitman/FIPSE/1997_FIPSE_Funding_proposal.html (Ultimo accesso 1 ottobre 2002).
- Pusceddu, M. C. (2001): *Filologia e Informatica. Come la tecnologia digitale cambia la scienza dei testi*. Tesi di laurea in Lettere. Università degli studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-01. Relatore: Prof. Maurizio Virdis.
- Quenau, R. (1967): *Un conte a votre façon*. Paris: Gallimard.
- Quondam, A. (1983): "La letteratura in tipografia", in: *Letteratura Italiana*. II. *Produzione e consumo*. Torino: Einaudi 555-686.
- Rajani, R. / Rosenberg, D. (1999): "Usable?... Or not?... Factors affecting the usability of web sites", in: *Computer-Mediated Communication Magazine*, January 1999. URL: <http://www.december.com/cmc/mag/1999/jan/rakros.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Raviolo, P. (2001): "L'influenza dell'usabilità sul design dell'interfaccia attraverso un modello cognitivo e semiotico dell'interazione", in: *Usabilità Web*, 2 novembre. URL: <http://>

- www.webusabile.it/approfondimenti/U02112001.htm. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Renear, A. (1997): "Out of Praxis: Three (Meta)Theories of Textuality", in: (Sutherland ed. 1997: 107-126).
- Renear, A. / McGann, J. / Hockey, S. (1999): "What is a text? A debate on the philosophical and epistemological nature of the text in the light of humanities computing research". ACH-ALLC Conference, University of Virginia, 10 June 1999. URL: http://www.humanities.ualberta.ca/Susan_Hockey/ACHALLC99.htm (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Renear, A. (2001): "Literal transcription – can the text ontologist help?", in: (Fiormonte / Usher 2001: 23-30).
- Renear, A. / Mylonas, E. / Durand D. (1993): "Refining Our Notion of What Text Really Is: The Problem of Overlapping Hierarchies". URL: <http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/ohco.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Ricciardi, M. (a cura di) (1994a): *Oltre il testo: gli ipertesti*. Milano: Franco Angeli.
- Ricciardi, M. (1994b): "Testi virtuali e tradizione letteraria", in: Bocchi, F. / Denley, P. (a cura di), *Storia e multimedia*. Atti del settimo congresso internazionale della Association for History and Computing. Bologna: Grafis, pp. 83-99.
- Ricciardi, M. (a cura di) (1996): *Lingua Letteratura Computer*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Riquer, M. de (1985): "Il romanzo in prosa e la diffusione della carta", in: (Stussi ed. 1985: 189-198) (ed. or. "La novela en prosa y la difusión del papel", in: *Orbis mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Radwolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*. Bern: Francke, 1978, pp. 343-351).
- Riva, M. (1996): "Il 'Decameron' come ipertesto: un'esperienza didattica alla Brown University", in: (Ricciardi 1996: 117-137).
- Roberts, P. (1996): "The Future of Writing", in: *The Independent on Sunday* (suppl. *The Sunday Review*), 29 settembre, pp. 10-14.
- Robinson, P. M. W. (1993): "Manuscript politics", in: (Chernaik / Davis / Deegan 1993: 9-15).
- Robinson, P. (1997): "New Directions in Critical Editing", in: (Sutherland ed. 1997: 145-171).
- Rockwell, G. (2002): "Gore Galore: Literary Theory and Computer Games", in: *Computers and the Humanities*, 36, 3: 345-358.
- Roe Smith, M. / Marx, L. (eds.) (1995²): *Does technology drive history? The dilemma of technological determinism*. Cambridge (Mass): MIT Press.
- Roncaglia, G. (1997): "Alcune riflessioni su edizioni critiche, edizioni elettroniche, edizioni in rete", in: (Nerozzi Bellman 1997: 251-276).
- Ronchi, R. (1993): "Il filosofo e le lettere", in: (Gelb 1993: ix-xlvi).
- Ronchi, R. (1996): *La scrittura della verità. Per una genealogia della teoria*. Milano: Jaca Book.
- Roosenthal, R. (ed.) (1969³): *McLuhan: Pro & Con*. Baltimore: Penguin Books.
- Rosengren, K. E. (2000 [2001]): *Communication: An introduction*. London: Thousands Oaks – London – New Delhi: Sage Publications (trad. it. *Introduzione allo studio della comunicazione*. Bologna: Il Mulino).
- Rossi, P. (1962): *I filosofi e le macchine (1400-1700)*. Milano: Feltrinelli.
- Rossi, P. (1971): *Aspetti della rivoluzione scientifica*. Napoli: Morano.
- Rossi, P. (1995): *Naufragi senza spettatori. L'idea di progresso*. Bologna: Il Mulino.
- Rossi, P. (1996): "Bacon's idea of Science", in: Peltonen, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Bacon*. Cambridge University Press, pp. 25-46.
- Ryan, M.-L. (ed.) (1999): *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (1999): "Cyberspace, Virtuality, and the Text", in: (Ryan ed. 1999: 78-107).

- Sardar, Z. / Ravetz, J. R. (eds.) (1996): *Cyberfutures. Culture and Politics on the Information Superhighway*. London: Pluto Press.
- Salomone, M. / Minsky, M. L. (1996): "Marvin Minsky: 'En el futuro no habrá diferencias entre hombres y máquinas'", in: *Conocer*, 12 settembre, pp. 70-72.
- Santagata, M. A. (1955): *Moderna corrispondenza commerciale italiana*. Milano: Hoepli.
- Santi F., (1995): "Mappizzazione del testo e culture tecnologiche", in: (Leonardi / Morelli / Santi 1995: 99-110).
- Santoro, M. (1990): *Il libro a stampa*. Napoli: Liguori.
- Sawhney, N. / Balcom, D. / Smith, I. (1996): "Hypercafe. Narrative and Aesthetic Properties of Hypertext", in: *Hypertext '96*. New York: Association for Computing Machinery, pp.1-10.
- Scaratti, G. / Grazzani Cavazzi, I. (1998): "La psicologia culturale di Bruner tra sogno e realtà", in: (Liverta Sempio 1998: 295-341).
- Scavetta, D. (1992): *Le Metamorfosi della scrittura. Dal testo all'ipertesto*. Firenze: La Nuova Italia.
- Scavetta, D. (1996): "Pagina, schermo, reti: verso nuove ecologie di scrittura", in: (Leonardi / Morelli / Santi 1996: 229-244).
- Scheiwiller, V. (1996): "La tipografia futurista", in: (Leonardi / Morelli / Santi 1996: 177-187).
- Schemla, E. / Eco U. (1991): "Umberto Eco: L'ordinateur est proustien, spirituel et masturbatoire", in: *Le Nouvel Observateur*, 23 ottobre, pp. 14-17.
- Schmandt-Besserat, D. (2002): "Dalla contabilità alla letteratura", in: (Bocchi / Ceruti 2002: 58-68).
- Shield, L. / Weininger, M. J. / Davies, L. B. (1999): "Moo mythsters, misses and masters: misperceptions, misrepresentations, mistakes, misunderstandings, mastering management", in: (Brown ed. 1999: 32-40).
- Schiller, D. (1999 [2000]): *Digital capitalism*. Cambridge (Mass): MIT Press (trad. it. *Capitalismo digitale. Il mercato globale in rete*. Milano: Università Bocconi Editore).
- Schlegel, F. (1937): *Frammenti critici e scritti di estetica*. Firenze: Sansoni.
- Schmid, M. (1998): *Process of literary creation. Flaubert and Proust*. Oxford: Legenda - European Humanities Research Center.
- Scholes, R. J. (ed.) (1993): *Literacy and Language Analysis*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum.
- Schreibman, S. (2002): "Computer-mediated Texts and Textuality: Theory and Practice", in: *Computers and the Humanities*, 36, 1: 283-293.
- Scognamiglio, M. / Tassarolo, T. (a cura di) (2001): *Web Work flow. Il processo di sviluppo dei siti Internet xmedia's way*. Milano: Hops Libri.
- Scrittura e diritto*, (2000). Roma: Giuffrè.
- Sears, A. (ed.) (2000): "Special Issue: WWW Usability", in: *International Journal of Human-Computer Interaction*. 12 (2): 167-261.
- Sears, A. / Jacko, J. A. / Dubach, E. M. (2000): "International aspects of World Wide Web usability and the role of high-end graphical enhancements", in: (Sears ed. 2000: 241-261).
- Sebeok, T. A. (1986 [1990]): *I think I Am a Verb. More Contributions to the Doctrine of Signs*. New York: Plenum Publishing Corporation (trad. it. ampliata: *Penso di essere un verbo. Ulteriori contributi alla dottrina dei segni*. Palermo: Sellerio).
- Segre, C., (1979a): "Les transcriptions en tant que diasystèmes", in: *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*. Actes du Colloque international Paris, 29-31 mars 1978. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 45-49.
- Segre, C., (1979b): *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Torino: Einaudi.
- Segre, C. (1981): *Testo*, in: *Enciclopedia Einaudi* Vol. 14. Torino: Einaudi, pp. 269-291.
- Segre, C. (1996): "La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica", in: Muñiz-Muñiz, M. / Amella, F. (a cura di): *La costruzione del testo in italiano. Sistemi*

- costruttivi e testi costruiti*. Atti del seminario internazionale di Barcellona, 24-29 aprile 1995. Bologna - Barcellona: Universitat de Barcelona - Franco Cesati, pp. 11-21.
- Segre, C. (1997): "Procedure strutturali e formali nell'analisi del testo", in: Orlandi, T. (a cura di), *Discipline umanistiche e informatica. Il problema della formalizzazione*. Contributi del Centro Linceo Internazionale "Beniamino Segre" n. 96. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 103-110.
- Segre C. (2001): *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- Selfe, C. / Hilligoss, S. (eds.) (1994): *Literacy and Computers. The Complications of Teaching and Learning with Technology*. New York: The Modern Language Association of America.
- Sensini, P. / Giuliani, S. (2002): "La narrativa dentro il calcolatore", in: *Testo & Senso*, 4-5 (2001/2002): 110-122.
- Severino, E. (1988): *La tendenza fondamentale del nostro tempo*. Milano: Adelphi.
- Sharples, M. / van der Gест, T. (eds.) (1996): *The new writing environment. Writers at work in a world of technology*. London-Berlin: Springer Verlag.
- Shenkman B. N. / Jönsson F. U. (2000): "Aesthetics and preferences of web pages", in: *Behaviour and Information Technology*, 19, 5: 367-377.
- Shillingsburg, P. (2001): "Orientations to Texts", in: *Editio*, 15: 1-15.
- Shurville, S. / Pemberton, L. (eds.) (1997): *Writing the future. Proceedings of the 10th Writing and Computers Conference*, University of Brighton, 18-19 September 1997.
- Silva, T. / Matsuda, K. P. (eds.) (2001): *On second language writing*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum.
- Simone, R. (2000a): *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*. Roma-Bari: Laterza.
- Simone, R. (2000b): "Testo scritto, testo parlato, testo digitale", in: *Scrittura e diritto* (2000: 3-30).
- Sini, C. (1992): *Etica della scrittura*. Milano: Il Saggiatore.
- Sini, C. (1994): *Filosofia e scrittura*. Roma-Bari: Laterza.
- Snyder, I. (ed.) (1994) "Special International Issue" in: *Computers and Composition*, 11: 189-309.
- Snyder, I. (ed.) (1998): *Page to screen. Taking literacy into the electronic era*. London and New York: Routledge.
- Spengler, O. (1992): *L'uomo e la tecnica: contributo a una filosofia della vita*. Parma: Guanda.
- Sperberg-McQueen, C. M. / Burnard, L. (eds.) (1997): *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange (TEI P3)*. Chicago: Text Encoding Initiative.
- Spinazzola, V. (a cura di) (1985): *Pubblico 1985. Produzione letteraria e mercato culturale*. Milano: Milano Libri Edizioni.
- Stoppelli, P. (a cura di) (1987): *Filologia dei testi a stampa*. Bologna: Il Mulino.
- Stoppelli, P. (2001): "Letteratura e informatica", in: Cecchi, E. / Sapegno, N., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, I. Milano: Garzanti Grandi Opere 813-835.
- Stussi, A. (a cura di) (1985): *La critica del testo*. Bologna: Il Mulino.
- Stussi, A. (1999): "Relazione conclusiva" in: *I nuovi orizzonti della filologia* (1999: 289-294).
- Sutherland, K. (ed.) (1997): *Electronic text. Investigations in method and theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Svenbro, J. (1995): "La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa", in: Cavallo / Chartier (a cura di) (1995: 3-36).
- Tanselle, G. T. (1987): *Textual criticism since Greg. A chronicle 1950-1985*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia.
- Tanselle, G. T. (1995): "Critical editions, hypertexts, and genetic criticism", in: *Romanic Review*, 86, 3: 581-593.
- Taylor, I. / Olson, D. (eds.) (1995): *Scripts and literacy. Reading and learning to read alphabets, syllabaries and characters*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer.
- Terracini, B. (1968): "Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo", in: *Strumenti Critici*, V: 1-37.

- Terracini, B. (1976): *I segni e la storia*. Napoli: Guida.
- Toffler, A. (1987): *La terza ondata*. Milano: Apogeo.
- Tomasì, F. (2001a): "Il paratesto: la segnaletica delle pagine web" (intervista di L. Carrada). URL: <http://www.mestierediscrivere.com/testi/paratesto.htm> (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Tomasì, F. (2001b): "L'architettura dell'informazione: testo e paratesto in rete", in: Covino (a cura di) (2001: 319-336).
- Tonfoni, G. (1992): "Dalla rappresentazione della conoscenza alla 'scienza della conoscenza': sistemi di rappresentazione del testo", in *Calcolatori e Scienze Umane* (1992: 315-328).
- Tonfoni, G. (1994a): *Frammenti testuali. Un libro da navigare, da comporre, da ricostruire, cioè un iperlibro*. Parma: Zara.
- Tonfoni, G. (1994b): *Abitare il testo. Percorso ipertestuale nell'ambiente comunicativo CPP-TRS*. Treviso: Pagus.
- Toschi, L. (a cura di) (2001): *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Apogeo.
- Toselli, L. (1998): *Il progettista multimediale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Tozzi, T. (2001): "Come realizzare la sceneggiatura", in: Toschi (a cura di) (2001: 1-90).
- Trigg, R. H. / Weiser, M. (1986): "TEXTNET: A Network-Based Approach to Text Handling", in: *ACM Transactions on Office Information Systems* (TOIS), 4, 1: 1-23.
- Troffer, A. (2000): "Writing Effectively Online: How to Compose Hypertext". URL: <http://corax.cwrl.utexas.edu/cac/online/01/troffer/htintro.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Trombetta, S. (1996): "Il computer ha ucciso la bella scrittura", in: *La Stampa*, martedì 27 febbraio: 18.
- Tuman, M. C. (ed.) (1992): *Literacy on line. The promise (and peril) of reading and writing with computers*. Pittsburgh and London: Pittsburgh University Press.
- Turkle, S. (1995 [1997]): *Life on the screen. Identity in the age of the Internet*. New York: Simon & Schuster (trad. it. *La vita sullo schermo*. Milano: Apogeo).
- Usher, J. (1995): "Calvino and the Computer as Writer/Reader", in: *Modern Language Review*, 90, 1: 41-54.
- Usher, J. (1996): "From 'Supero-Albero' to 'Iper-romanzo': Lexical Continuity and Constraint in Calvino's *Se una Notte d'Inverno*", in: *Italian Studies*, LI: 181-203.
- Usher, J. (2002): "The author and the 'scribe': creativity and computers in Primo Levi", in: *Testo & Senso*, 4-5 (2001/2002): 239-256.
- Vacca, R. (1965): *Esempi di avvenire*. Milano: Rizzoli.
- Vacca, R. (1980): *La suprema pokazuka*. Milano: SugarCo.
- Vacca, R. (1984): *Dio e il computer*. Milano: Bompiani.
- Vacca, R. (1990): *Comunicare come. Come trasmettere le proprie idee. Come orientarsi nel mondo dell'informazione*. Milano: Garzanti.
- Vacca, R. (1991): *Questo barbaro dominio*. Milano: Interno Giallo.
- Vacca, R. (1992): *Carezzate con terrore la testa dei vostri figli*. Milano: Interno Giallo.
- Valéry, P. (1957): *Oeuvres*, I. Paris: Gallimard.
- Vanhoutte, E. (2000): "Where is the editor? Resistance in the creation of an electronic critical edition", in: Deegan / Anderson / Short (eds.) (2000: 171-183).
- Vattimo, G. (1997): *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*. Torino: Paravia.
- Veggetti, M. S. (1998): "La psicologia dell'uomo: per una scienza della formazione storico-sociale della persona", in: Liverta Sempio (a cura di) (1998: 43-66).
- Visciola M., (2000): *Usabilità dei siti Web*. Milano: Apogeo.
- Vonnegut, K. (1996): "How to get a job like mine". Conferenza tenuta presso la Michigan Technological University, Houghton, 9 aprile. Trascrizione dall'originale a c. di D. Fiormonte.
- Vuillemin, A. / Lenoble, M. (eds.) (1995): *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*. Arras Cedex: Artois Presses Université.

- Vygotskij, L. S. (1974-1990): *Storia dello sviluppo delle funzioni psicologiche superiori e altri scritti*. Firenze: Giunti (tit. or. *Istorija razvitiija vyssih psihiceskih funkcij*).
- Vygotskij, L. S. (1978 [1987-1997]): *Mind in society. The development of higher psychological processes*. Cambridge (Mass) and London: Harvard University Press (trad. it. *Il processo cognitivo*. Torino: Bollati Boringhieri).
- Vygotskij, L. S. (1998⁴): *Pensiero e linguaggio*. Roma-Bari: Laterza (tit. or. *Myšlenie i reč'*. Psihologičeskie issledovanija. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe Social'no-Ekonomičeskoe Izdatel'stvo, 1934).
- Walker, D. (ed.) (2001): *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*. Paris: Gallimard. [CD-ROM]
- Warwick, K. (1997): *March of the Machines. Why the New Race of Robots Will Rule the World*. London: Century.
- Weiser, M. / Seely Brown, J. (1997): "The coming age of calm technology", in: Denning / Metcalfe (eds.) (1997: 75-85).
- Weizenbaum, J. (1975-1983 [1987]): *Computer Power and Human Reason. From Judgement to Calculation*. W. H. Freeman and Company (trad. it. *Il potere del computer e la ragione umana. I limiti dell'intelligenza artificiale*. Torino: Edizioni Gruppo Abele).
- Williams, R. (1995): "The political and feminist dimensions of technological determinism", in: Roe Smith / Marx (eds.) (1995²: 217-235).
- Wyllie, A. (2000): "On the road to discovery": A study of the composing strategies of native and non-native academic writers using the word processor", in: Broady (ed.) (2000: 95-116).
- Wittgenstein, L. (1953 [1993⁵]): *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell (trad. it. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi).
- Woodmansee, M. (1984): "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author' ", *Eighteenth-Century Studies*, 17: 425-448.
- Woodmansee, M. (1996): *The Author, Art, and the Market*, New York: Columbia University Press.
- Wysocki, A. F. (1998): "Monitoring Order: Visual desire, the Organization of web pages, and Teaching the rules of design", in: *Kairos*, 3.2. URL: <http://english.ttu.edu/kairos/3.2/features/wysocki/bridge.html>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2001).
- Yoneyama, M. (1997): "Filosofia e informatica", in: (Nerozzi Bellman 1997: 113-131).
- Zakon, R. H. (2001): "Hobbes' Internet Timeline v5.3". URL: <http://www.zakon.org/robert/internet/timeline/>. (Ultimo accesso: 1 ottobre 2002).
- Zammuner, V. (1994): "Le storie al computer dei bambini. Scrittura e revisione", in: *Giornale Italiano di Psicologia*. XXI, 2: 243-265.
- Zavattini, C. (1974): *Opere*, vol. I. Milano: Bompiani.
- Zavattini, C. (1991): *Opere 1931-1991*. Milano: Bompiani.
- Zolla, E. (1969²): "The end and the means", in: Rosenthal (ed.) (1969²: 178-185).
- Zucconi, G. / Zucconi, V. (1993): *La scommessa. Cento ragioni per amare l'Italia*. Milano: Rizzoli.
- Zumthor, P. (1975 [1991]): *Langue, texte, énigme*. Paris: Éditions du Seuil (trad. it. *Lingua, testo, enigma*. Genova: Il melangolo).